

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Klavírní tria Bohuslava Martinů

The Piano Trios of Bohuslav Martinů

Nina Leovac, DiS.

Vedoucí práce: doc. MgA. Jana Palkovská

Studijní program: Specializace v pedagogice (B7507)

Studijní obor: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání – Hra na nástroj se
zaměřením na vzdělávání

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Klavírní tria Bohuslava Martinů vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze

Nina Leovac

Anotace

Práce si klade za cíl seznámit čtenáře s historickou cestou a inspiracemi Bohuslava Martinů a jeho klavírními trii. První část této práce se zaměřuje na historické pozadí vzniku jeho klavírních trií a druhá část se soustředí na jejich obsáhlejší analýzu obsahující notové příklady pro lepší vizualizaci. Na konci mé bakalářské práce se nachází kapitola, která představuje vybrané významné interprety a nahrávky klavírních trií Bohuslava Martinů.

Klíčová slova

Bohuslav Martinů, historie, klavírní trio, komorní hudba, klavír

Annotation

The aim of this Thesis is to present the complete piano trios of Bohuslav Martinů, with its history and main influences of the that period. The first half of the Thesis contains a historical background of the classical piano trio and the second half is concentraining on a more thorough analysis of Martinů's piano trios. It is containg scores, as a way of visualisation of words from the text. The last part of my bachelor Thesis is introducing to the readers several proclaimed recordings and performers of Bohuslav Martinů's piano trios.

Key words

Bohuslav Martinů, history, piano trio, chamber music, piano

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svým rodičům, babičce Evě a bratrovi Denisovi, kteří mě podporovali během mého studia s otevřeným srdcem a velkým pochopením. Také bych nesmírně ráda chtěla poděkovat osobnostem v mém životě, kteří mi pomohli hledat mou cestu a svou přítomností mě posouvali dál. Velice děkuji rodině Bojadžjan, Slávce Vernerové Pěchočové, Tereze Brzé a Štěpánu Honovi.

Také velice děkuji za inspiraci a pomoc Jirkovi Trtíkovi, za výborný nápad věnovat se Martinů děkuji docentce Janě Palkovské. Jsem také velice vděčná za pomoc a příjemnou spolupráci s Institutem Bohuslava Martinů v Praze a Centra Bohuslava Martinů v Poličce.

Obsah

Úvod	8
1 Klavír a klavírní trio v průběhu času	10
1.1 Vznik klavírního tria	10
1.2 Klavírní trio v období klasicismu	12
1.3 Klavírní trio v období romantismu	14
1.4 Klavírní tria 20. století	17
2 Bohuslav Martinů a jeho klavírní tria.....	21
2.1 Biografie Bohuslava Martinů.....	21
2.2 O klavírních triích Bohuslava Martinů	24
2.2.1 Cinq pièces brèves, klavírní trio č. 1, H. 193	30
2.2.2 Bergerettes, H. 275	39
2.2.3 Klavírní trio č. 2, d moll, H. 327	52
2.2.4 Klavírní trio č. 3, C dur, H. 332.....	64
3 Významní interpreti a nahrávky	77
3.1 Smetanovo trio	77
3.2 Trio Martinů.....	78
3.3 Kinsky trio Prague durata 67:23 min	79
3.4 Arbor Piano Trio	80
Závěr	82
Seznam použitých informačních zdrojů	83

Svou bakalářskou práci věnuji svému synovci Pavlovi Leovac.

Úvod

První slova své bakalářské práce chci věnovat úryvku z knížky *Bohuslava Martinů Domov, hudba a svět: deníky, zápisníky, úvahy a články*, který je pro mne jakýmsi heslem neboli otiskem, který Bohuslava Martinů doprovází přes celou jeho ne úplně lehkou a idylickou životní dráhu.

„Připomíná mi to mnoho podobných dnů, které jsem v dětství prožil na věži poličského kostela. Mnohokrát jsem se zamyslel, jaký asi vliv měl tento pobyt na věži na mou vlastní práci v hudební kompozici. Ve svém pokoji mám stále, od počátku svého pobytu v Paříži, malou pohlednici s miniaturním obrazem pohledu z věže na poličské náměstí. Ale i v mé vzpomínce je stále tento pohled a mnoho jiných. Bylo jich mnoho a z každé strany pavlače na všechny světové strany se pohled měnil. (...) Z jedné strany pohled na rybník, na lázně, z druhé hřbitov a stále se prodlužující vesnice, na sever je plocha bez lesů a vpředu město, vše v miniatuře, s malými domky a malými lidmi, a nad tím veliký, nepřehledný prostor. Myslím, že tento prostor je z mých největších dojmů z dětství, který si nejvíce uvědomuji a který asi hraje velkou úlohu v celém mém názoru na kompozici. Nejsou to malé zájmy lidí, starosti, bolesti nebo i radosti, které jsem viděl z velké dálky, lépe řečeno z výšky. Je to tento prostor, který mám stále před očima a který, zdá se mi, hledám stále ve svých pracích. Prostor a příroda, ne lidi.“¹

Téma jsem zvolila kvůli svému zájmu o život a tvorbu Bohuslava Martinů, skladatele, se kterým jsem se během svého studia v Praze setkávala velice zřídka. Jeho individualita a jedinečný hudební jazyk mě nadchnul a probudil ve mně zvědavost, čeho je klavírní trio schopné. Vybrala jsem si ke komplexnější analýze jeho čtyři klavírní tria (č. 1 *Cinq pièces brèves*, H. 193, *Bergerettes*, H. 275, č. 2 *d moll*, H. 327, č. 3 *C dur*, H. 332), díla blízká mému oboru. Snažila jsem se uchopit jeho inspirace, vlivy a svět skladatelského podvědomí poznamenaný dobou a dráhou jeho života.

Velkou část své bakalářské práce věnuji stručnému zmapování klasického klavírního tria, které považují za důležité k porozumění všech možností této komorní formy, výbornému prostředku ke sdělení hlubokého a intimního zážitku. Nevyhnutelnou částí bylo uvědomění si vývojové cesty klavírního nástroje, páteře klavírního tria, a také se jemně dotýkám otázky interpretačních schopností. Bakalářská práce také obsahuje kapitolu významných interpretů

¹ <https://operaplus.cz/zapomenute-knizni-poklady-bohuslav-martinu-domov-hudba-svet/?pa=1>

a nahrávek kompletních klavírních trií Bohuslava Martinů, do které jsem se pokusila vybrat osobnosti, které lze se svým příspěvkem na hudební scéně klasické hudby, považovat za ambasadory české vážné hudby 20. století.

Smyslem mé práce je znovuoživení významu malých klavírních ansámbků, přes skladatele a jeho díla, který svojí pestrostí, spojením s přírodou a skrytou melancholií vzbuzují mnohem víc, než jsem si představovala.

1 Klavír a klavírní trio v průběhu času

1.1 Vznik klavírního tria

francouzsky – *Pianoforte Trio*, italsky – *Pianoforte Trio*, německy – *Klaviertrio*

K lepšímu porozumění esencím klavírního tria se v této kapitole zaměřím na vývoj a vznik klavírního tria.

Muzikalitu komorního stylu zdobí intimní, teplý a měkký zvuk, artikulační bohatství bez hledání domýšlivého efektů, s mnoha umírněnými výrazy a lyričností. Definuje se jako oblast klasické hudby, tj. jako umělecká hudba výrazně intimního charakteru, která se předvádí v menším a soukromém prostoru. Komorní hudbu obecně předvádí instrumentální ansámbl určitého seskupení individuálních nástrojů a je klasifikována podle počtů a typu komorního souboru; trio, kvartet, kvintet, sextet, septet a oktet.

Klasické klavírní trio, které známe dnes, obsahuje následující nástroje: klavír, housle a violoncello. Abychom porozuměli vzniku a vývoji klavírního tria, je nutné se ponořit a definovat historické pozadí tohoto komorního oboru.

I přesto, že žánr svým vývojem získal obrovskou popularitu v období klasicismu a romantismu, předchůdcem klavírního tria je hudební forma *triová sonáta*. Je to jedna z nejdůležitějších forem komorní hudby z období baroka, která se vyvinula z renesanční kanzony. Na přelomu 17. a 18. století, podle Harvard Dictionary of Music „byla triová sonáta napsána pro dva vyšší hlasy v podobném registru a strukturálním designu a pro spodní basový hlas, tvořící generálbasový doprovod. Nejčastěji se hrálo v čtyřčlenném obsazení – dvě housle (viola, cornetti, flétna, hoboje) hrály vrchní hlasy a cello (také basová loutna nebo viola da gamba) spolu s cembalem tvořily zpracovaný hlas basso continuo.“² „Existovaly dva typy triové sonáty. *Sonáta da camera* neboli komorní sonáta byla světského charakteru a obsahovala taneční věty a *Sonáta da chiesa*, v překladu církevní sonáta, byla protkána kontrapunktickou prací.“³ I přesto, že počet vět byl různý a pestrý, časem se ustálil jen na čtyřech větách (pomalá – rychlá – pomalá – rychlá).

² APEL, s. 731.

³ <https://www.britannica.com/art/trio-sonata>

Významní skladatelé z období baroka, kteří výrazně posouvali vývoj literatury klavírních trií, byli Arcangelo Corelli, Dietrich Buxtehude, Francois Couperin, George Frideric Händel, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Henry Purcell a další více či méně známí skladatelé. Formu triové sonáty zvláště zajímavě pojal Johann Sebastian Bach, u kterého je stavba a rozdělování hlasů velice výjimečné.

Johann Sebastian Bach napsal jen několik triových sonát základní stavby; vrchní hlasy jsou uspořádány do dvou melodických nástrojů, a třetí hlas tvoří propracovaný basový doprovod. I přesto, že psal pro jiný soubor nástrojů, než jsou housle, cello a klavír, jedna ze čtyř triových sonát nacházejících se ve skladbě *„Hudební oběť“* je považována spolu s *„Uměním fugy“* za nejzávažnější dílo barokní polyfonie a poukazuje na závažnost a obrovský potenciál jak hudební formy, tak triového souboru.

„Dominantou triové sonáty byly dvoje housle. Cembalo (a později klavír) jen doplňovalo chybějící akordové tóny, poskytovalo určitý rytmický pohyb a plynulost a všeobecně posilovalo hudební strukturu. Basová linka ve smyčcích pouze zvýrazňovala nejnižší klávesový hlas, a tak se klavír (cembalo) stal jen nástrojem doprovodným. „Zajímavé je, že se se vznikem smyčcových kvartetů skoro úplně vytratil vztah s klavírem. Byla to znamenitá možnost rozvíjet sólovou literaturu pro klavír. Časem z toho ale vyplynul jeden zvláštní fenomén, kdy byl sólový klavír doprovázen houslemi a/nebo cellem. Stvořila se cesta k dalšímu vývoji a dovedla nás až k moderní houslové sonátě, cellové sonátě a klavírnímu triu.“⁴

„Rodokmen klavírního tria, který je 200 let široký a vysoký a pokrývá celý Západní svět, bezpochyby pramení z Josefa Haydna“⁵, skladatele, kterého považujeme za otce komorní hudby. Charakteristika klasického klavírního tria tkví v dělení a barvitosti hlasů a jeho plnohodnotný význam nastal až s Wolfgangem Amadeem Mozartem.

⁴ BRADY, s. 14-5.

⁵<http://www.ericams.org/index.php/music-reviews/history-and-aesthetics-of-music/664-the-piano-trio-its-history-technique-and-repertoire-by-basil-smallman>

1.2 Klavírní trio v období klasicismu

Komorní hudba v období klasicismu představovala možnost zkoumání ansámblu, ve kterém je komunikace jednotlivých nástrojů umožněná předáváním motivů a melodií. Tento způsob skládání komorní hudby ovlivnil dalších 200 let.

Václav Břešťák období instrumentálního klasicismu popisuje slovy: „Ocitáme se v době, kdy se instrumentální hudba vzdává slova, důležitého prostředku, který ji činil srozumitelnou a skladatelé hledají nějakou náhradu, nové postupy, aby podpořili výrazovou sdělnost své hudby. Klasický instrumentální sloh přináší do hudby jiný výraz i jiného ducha. Hudba jakoby se prosvětlí a projasní, melodie nad hudebním doprovodem jsou jiskřivé a vyrovnané.“⁶

Důležité je zmínit, že díky zdokonalování nástrojů vzrůstal jejich význam a zájem o jejich využití. Z hlediska klavíru, nový kladívkový klavír se vedle starších druhů klávesových nástrojů objevuje na začátku 18. století a vzhledem k jeho dynamickému a silnému pružnému tónu zpočátku pronikal zvolna a spíše v menších skladebních formách. Díky tomu, krásně zapadal i do komorních souborů jako nástroj všestranného charakteru. Podle Alfreda Einsteina: „Klavírní hudba dosáhla mezi obdobími 1780-1830 ohromující stupeň virtuozity. Klavír je jediným nástrojem, který nemá intonační a modulační omezení (např.: lesní roh) a také nezná nevýhodu limitovaného zvukového objemu (např.: například housle, flétna nebo klarinet) a ve své rozmanitosti v tvorbě tónů silně konkuruje mohutnému orchestrálnímu zvuku.“⁷ V sedmdesátých letech 18. století klavír získává dnešní definitivní podobu a vývojem koncertní praxe a v komorní hudbě, jako je trio vytlačuje své předchůdce, až na výjimky, kde se vyžaduje uplatnění dřívějšího obsazení.

Začal se hledat způsob hudebního vnímání, který je lidsky přirozený, a tím je právě Haydnova komorní hudba, která se považuje za zrcadlení těchto podnětů a úsilí. Klavírní tria **Franze Josepha Haydna** (1732-1709) patří k jeho klavírní tvorbě. Složil ohromné množství komorní hudby, a tím zastínil své předchůdce nejen množstvím, ale i formovou dokonalostí. Hudební soubor smyčcových kvartetů proslavil Haydn, nicméně vedle nich najdeme spoustu dalších komorních skladeb pro různá seskupení. Mezi ně patří kolem 40 klavírních trií, ze kterých se *trio A dur* z roku 1794 považuje za umělecky nejzralejší. Tria,

⁶ BŘEŠŤÁK, s. 12.

⁷ EINSTEIN, s. 287.

která mistr složil, jsou zároveň sonáty pro klávesové nástroje (klavichord, cembalo a klavír vídeňské mechaniky) se smyčci, kde klávesový nástroj plní svoji úlohu jen jako doprovodný hlas. Zajímavé je, že časová vyváženost jednotlivých vět, idylická průzračnost a jednoduchost formy dovoluje, aby se všechny tři nástroje rovnocenně podílely na hudebním dění.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) byl v komorní hudbě Haydnovým následovníkem. Styl nejstaršího mistra první vídeňské školy si brzy osvojil a pak ho posunul dál. Jeho sedm klavírních trií postupně získává absolutní ansámblovou texturu a plastičnost. Nejvíce vyzdvihované trio je *trio B dur* (K. 502) z roku 1786. „Klavírní tria, jako jsou *E dur* (K. 542) a *Es dur pro klarinet, violu a klavír* (K. 498), obsahují obrovské množství nálad, dosahují formové vyrovnanosti a také absolutního perfekcionismu v detailech.“⁸ U Mozarta, velkého dramatika, tvoří housle a cello novou zvukovou texturu a svojí dualitou vzdorují klavíru. I přesto, že se takové barevné členění požadovalo za doby Beethovena a v období Brahmsa dosáhlo svého vrcholu, bezpochybně pramení z Mozartových vizionářských nápadů. Mozartova klavírní tria určitě patří k jednomu z vrcholů v daném druhu kompozic.

V dílech posledního mistra první vídeňské školy **Ludviga van Beethovena** (1770-1827) si komorní hudba zaslouží své speciální místo. Charakteristikou jeho (a ne jenom) klavírních trií je občasná bouřlivost, síla a expresivní hloubka překonávají hranice klasicistního obsahu.

„Od prvního opusového čísla, které se Beethoven uvolil přiřadit trojici klavírních trií, bylo zřejmé, že tento dvaadvacetiletý skladatel nebude zákonitosti kompozice pouze ctít; bude je chtít po celý život zkoumat, posunovat, spoluvytvářet – a bude se pohybovat na hraně i za hranou srozumitelnosti pro své současníky.“⁹ Beethovenova tria vedle zvládnutí technických náročností hlavně vyžadují vzájemné poslouchání, excelentní smysl pro rytmus a vyšší hudební nadhled. *Trojité koncert C dur, op. 56* z roku 1803 pro klavírní trio a smyčcový orchestr je jediným Beethovenovým koncertem, který obsahuje více než jednoho sólového hráče. Hans Ulrich o *triu D dur, op. 70* říká následující: „ze všech Beethovenových komorních skladeb je *D dur* nejvášnivější.“¹⁰ V roce 1811 vzniklo nejdelší Beethovenovo trio. *Trio B dur op. 97*, známé pod jménem „*Arcivévodské*“, bylo komponováno

⁸ <https://www.britannica.com/art/chamber-music/Historical-development#ref27463>

⁹ <https://www.bontonland.cz/beethoven-smetanovo-trio/>

¹⁰ ULRICH, s. 252.

v symfonickém rozsahu, kde zrovnoprávňuje všechny nástroje a dává jim prostor pro uplatnění svých technických a výrazových možností.

Beethovenova zvuková představa vyžaduje větší zvučnost od všech nástrojů. Housle, violoncello a klavír dosahují k většímu rozsahu, jak technickému, tak obsahovému. Klavír zase prožívá změny a najednou se setkáváme s novým pojetím nástroje. Časté využití pedálu, hutné akordické pasáže, složité figurace a obecně mohutnější zvuk celého tělesa staví klavírní tria do nové vývojové etapy tohoto souboru.

1.3 Klavírní trio v období romantismu

„Nová hudební estetika romantismu nahradila ideály řádu, symetrie a formy podporované klasicistními skladateli pozdního 18. století. Umělci romantického období si vážili přírody, idealizovali život obyčejného člověka, bouřili se proti sociálním konvencím a vyzdvihovali důležitost emocionálního projevu v umění.“¹¹

19. století přineslo západní společnosti obrovské změny, a ve všech směrech změnilo všední život každého evropského občana. Demokratické ideály, industriální revoluce a pád aristokracie značně změnili životy celého společenství. Muzikanti, skladatelé a nástrojáři už nežijí pod patronátem bohatých šlechticů, ale už volně interpretují a prodávají svá díla. Byl to vzestup měšťácké třídy, který probouzel zájem o hudební život a vzdělání, a tak se svět komorní hudby zpřístupňoval čím dál více. Romantismus je také obdobím salonní hudby, kdy její popularita stoupala spolu s nově nastaveným životem, kde rodiny rády bavily svoji společnost a pořádaly domácí koncerty. Popularita intimních koncertů s malým hudebním souborem stoupala, přitahovala bohaté podporovatele a zároveň poskytovala muzikantům finanční podporu. Hudba 19. století se stala expresivní a emocionální a své normy a cíle rozšiřovala do všech uměleckých pramenů.

Od doby Beethovena se skladby pro klavír a dva smyčcové nástroje tvořily nepřetržitě a v hojném počtu. I přesto, že klavírní trio není tou nejideálnější nástrojovou kombinací jako je smyčcové kvarteto, má velkou výhodu ve své harmonické velkoleposti a bohatě rozšířené formové ploše. Od svých starých mistrů se díla tohoto typu v moderním období nejvíc liší ve způsobu zacházení s pianem – efekt pedálů, úhozová a technická složitost, orchestrální

¹¹ https://www.metmuseum.org/toah/hd/amcm/hd_amcm.htm

zabarvení. Byl to právě jeden z nejslavnějších interpretů a skladatelů Franz Liszt (1811 - 1886), který se se svým virtuózním a často pompézním hraním na klavír pokoušel dosáhnout přiměřeného zvuku pro velký koncertní sál. Nové zvukové požadavky si žádaly další rozvoj klavírního nástroje, a tak se vnitřní dřevěná struktura z 18. století zaměnila za litinový rám a nová technologie a design klavíru umožnily větší, mohutnější a mocnější zvuk, jenž svými schopnostmi už vážně konkuroval orchestrálnímu zvuku.

Jeden z prvních velikánů romantické epochy je **Franz Schubert** (1797 – 1828). Jeho skvostným přínosem do komorní literatury je jednoznačně smyčcový kvartet *Smrt a dívka* a kvintet A dur pod názvem *Pstruh*. Přesto, že se klavírním triem začal vážně věnovat až na konci svého krátkého života, zanechal po sobě dvě skladby pro tento soubor, které jsou považovány za díla dechberoucího standardu: klavírní trio č. 1 B dur D. 898 a č. 2 Es dur D. 929. Klavírní tria byla napsána ve stejném období jako cyklus písní pro mužský hlas a klavír *„Zimní cesta“*. Jsou to díla napsaná rok před jeho smrtí. Plná melancholie a mladistvé jásoty do nekonečna dýchají s velkou škálou éterické krásy.

Dalším představitelem raného Romantismu je introspektivní, vášnivý a inovativní **Robert Schumann** (1810 – 1856). „V jeho 12 komorních kusech reflektuje na různých úrovních jeho zájem o tónovou barvu, melodičnost, svobodný přístup k formovým detailům a subjektivní expresi s převládajícím entuziasmem.“¹² *Märchenerzählungen (Pohádky)* pro klavír, klarinet a violu projevují pátrání po nových hudebních horizontech. Jeho intimní a emočně citlivá hudba nadále efektivně a upřímně okouzluje posluchače.

„Sféra tvorby klavírního tria patřila především představitelům pozdního hudebního romantismu, pro něž se v rámci častého uplatňování komorního sonátového cyklu stala opět aktuálním v souvislosti s jejich neoklasicistní orientací. Úlohou pozdních romantiků bylo především syntetizovat.“¹³ S jejími pozdějšími představiteli Saint-Saens, Pierné, Fauré, byla francouzská škola v tomto směru nepřekonatelná.

Ještě bych ráda zmínila skladatele, který svojí estetickou kulturou byl bližší pozdním klasicistním skladatelům (Mozart, Haydn), než k svým současníkům (Berlioz, Wagner). Byl to Johannes Brahms, jehož 24 komorních skladeb s bohatou harmonií, hustou hudební

¹² <https://www.britannica.com/art/chamber-music/Early-Romantic-period-c-1825-55>

¹³ PICHLÍKOVÁ, s. 22.

texturou a rytmickou komplexností spolu s formou projevovaly napojení na klasické období, které ovlivněné jeho temperamentem a expresivním prostředkem poukazovalo na jeho soudobou éru. Ve vrcholném období skladatelova života se objevilo jeho *druhé klavírní trio* v *C dur op. 87*. Jeho kreativita umožnila široký citový rozsah, a to od propuknuté vášni do šeptů smrti, od strhujících vyjádření až do něžných sentimentů. Ještě velkolepější dílo, než je *klavírní trio C dur op. 87*, se Brahmsovy podařilo dosáhnout dalším klavírním triem, *triem c moll op. 101*, napsané v létě roku 1886.

Rok 1860 v českých zemích můžeme považovat za éru znovuzrození české hudby. Hluboká společenská a politická proměna dovolila rychlý vzestup národního umění, a tak mnoho bohémských skladatelů hledalo hudební obsah a inspiraci ve svých vlastních historických kulturních pramenech.

„K novému životu povznesl komorní hudbu až **Bedřich Smetana** svým prvním smyčcovým kvartetem *Z mého života*, rovnající se uměleckou hodnotou Beethovenovým skladbám.“¹⁴ Bedřich Smetana komorní tvorby nesložil mnoho, ale právě v tomto oboru složil svá nejosobnější díla, ve kterých tkví jedinečnost obsahů a hodnot. V období mezi rokem 1848 a 1856 Smetana v Praze působil jako pedagog, klavírista, skladatel a dirigent. Vrcholným dílem tohoto období bylo klavírní *trio g moll op. 15*, které složil v roce 1855, které hluboce zrcadlí Smetanovy životní zážitky a je jeho niternou zpovědí. Je to obdobím, kdy Smetana prožíval tu největší bolest a smutek, žal nad ztrátou svého dítěte, dcery Bedřišky.

Dalším velkým mistrem české komorní hudby byl **Antonín Dvořák** (1841 - 1904) a jedním z hlavních rysů Dvořákových klavírních trií, je folklorní hudba zabarvená jeho vlastní imaginací. Dvořák nebyl typickým novoromantikem, byl oddán tradičním a přehledným formám, které můžeme krásně pozorovat ve všech jeho klavírních triích.

Klavírní trio č. 2 *g moll op. 26* z roku 1876 představuje autorovo charakteristické ztvárnění hudební formy a poukazuje na zrod skladatelova vlastního stylu. Zároveň to bylo právě druhé klavírní trio, které vzniklo v období smutných událostí, připomínající i Smetanova smutná období.

¹⁴ BŘEŠŤÁK, s. 26.

„Klavírní trio *f moll op. 65 č. 3* lze považovat nejen za jeden z vrcholů Dvořákovy komorní tvorby, ale i za jedno z nejvýznamnějších děl svého žánru vůbec. Jeho síla spočívá v neobyčejném bohatství hudebních myšlenek a jejich nápaditým rozvíjení.“¹⁵ V autorově netypické vážné náladě je symfonicky laděné dílo plné nejistot a pochybností. Dvořák měl dar na idiomatickou práci a drahocenná je i jeho schopnost v intimním a zároveň dramatickém formátu podat upřímnou a intenzivní emoci.

Dvořák ve svých dopisech příteli Aloisovi Göbelovi popisuje své čtvrté klavírní trio *e moll op. 90* jako dílo smutné a zároveň veselé. Šestivětá skladba inspirovaná hlubokomyslnou písní ukrajinského původu *dumka* je ve svém obsahu velice unikátní. Jejích krása tkví v nástrojové vyrovnanosti, v melancholickém prolínání a v divoce rytmizovaných hlasech. Klavírní trio zase poukazuje na své schopnosti vytvořit obrovskou paletu emocí a příběhu, který ve svém intimním zvuku má skoro stejně silnou zpověď jako orchestrální mohutná zvukovost.

1.4 Klavírní tria 20. století

20. století je éra extrémů, „ismů“ a „neo-ismů“. Období se označuje jako pozdní romantismus, ale dá se interpretovat také i jako reakce na romantismus, termín fakticky označuje jenom historické období, ale ne i umělecké směry.

„Na začátku 20. století žily vedle sebe nejméně tři generace hudebních skladatelů, a protože i generace bývají rozděleny do různých proudů, našli bychom tedy ještě o něco větší počet hudebních směrů.“¹⁶ „Hrubá energie Stravinského *Svěcení jara* se nazývala neoprimitivismus. Prudce emocionální tóny raného Schönberga dostaly nálepku expresionismu. Návrat k čistě strukturovaným formám a texturám se jmenuje neoklasicismus. Všechny tyto názvy vznikly (a vznikají) jako snaha o orientaci ve velice nesourodém světě hudby 20. století.“¹⁷

Skromný počet komorních děl **Maurice Ravela** (1875-1937) se určitě může pyšnit výbavou nápadů a hudebních prostředků. Vznášející se ve vrcholném období impresionismu skládá v roce 1915 Ravel své jediné klavírní trio, *a moll*. I přesto, že ho píše ve spěchu před

¹⁵ <http://antonin-dvorak.cz/klavirni-trio3>

¹⁶ BŘEŠŤÁK, s. 28.

¹⁷ <https://archiv.radio.cz/cz/static/strucne-dejiny-hudby/moderna>

odchodem na frontu, patří k těm nejkrásnějším dílům pro dané obsazení. Francis Peter Brady dílo popsal následujícími slovy: „Dravé opakované tóny, plošná tremola, hutná harmonizace smyčcových nástrojů a rozšíření klavíristických možností přispívá k rozsahu barevného spektra. Paralelismy a nerozvedené disonantní akordy přidávají na kvalitě svěžesti. Pentatonika, volná frázová struktura, a především vyhýbání se sentimentální expresi dávají odměřený, objektivní a barevný proslov.“¹⁸

V 19. století rozkvétalo amatérské provedení komorní hudby a s rostoucím repertoárem se zvyšovala hráčská a dispoziční úroveň. 20. století představuje mnohem komplexnější díla, která svojí expresivitou dosahují vrcholu komorní intimity.

César Frank nebo také Peter Seraphicus, jak ho pojmenovali jeho žáci, je dalším představitelem francouzské školy 20. století. „Při tvorbě inovativního stylu, který spojením vysoce chromatických harmonií a častých modulačních postupů s novými a odvážnými formovými stavbami, pomohla jeho vynalézavá vize. Roku 1841 dostala jeho první tři klavírní tria opusové číslo 1.“¹⁹ „Ve svých 18 letech složil klavírní trio *fis moll*, ve kterém svým výběrem formy poukazuje na vliv a inspiraci Beethovenovy *Patetické sonáty* nebo případně Schubertovy *Wanderer Fantasie*, obou napsaných ve formě cyklické. Během dvou let bylo první klavírní trio následováno dalšími třemi.“²⁰

„V roce 1971 **Francis Poulenc** (1899 – 1963) a dalších pět mladých umělců - Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, and Louis Durey (později Pařížská šestka) – bránili Erika Satiého, který svým baletem *Paráda* způsobil rozruch v pařížském hudebním světě. Svojí podporou Poulenc vyjádřil odmítání romantického a impresionistického stylu, a stvrdil svoji podporu hudbě, která přesahuje tradiční idiomy a formy. Tvrdil že, budoucnost hudby leží v spojení starých hudebních praxí s novou vlnou jazzu a pop hudby.“²¹ Soudil, že nová doba potřebuje hudbu jednoduchou a zábavnou. Podle M. Bergera jeho „komorní hudba jiskřivého galského vtipu a sofistikovaností nás umí zaskočit neočekávanými modulacemi a jeho nádherné melodie často evokují prostředí francouzského kabaretu, tanečního sálu, cirkusu nebo pouličního života. Své hudební

¹⁸ BRADY, s. 47.

¹⁹ BERGER, s. 175-6.

²⁰ <http://wafflesatnoon.com/cesar-franck-and-the-rise-of-french-chamber-music/>

²¹ BERGER, s. 331.

poselství vždy obléká do okouzujícího zvuku, který vždy pobaví a potěší“²² Právě klavírní trio pro fagot, hoboj a klavír op. 1, č. 1. líčí všechny nálady rušného pařížského života.

Maďarský skladatel **Béla Bartók**, je v komorním světě uctíván kvůli svému originálnímu zvuku, kde jsou jeho zvláštní melodie a rytmy výrazně protkány prvky maďarské lidové hudby a tanců.

Klavírní trio pod názvem *‘Kontrasztok’* Bartók Béla píše na objednávku významného jazzového klarinetisty, Benny Goodmana, který požadoval rapsodické dvouvěté duo houslí a klarinetu s doprovodným klavírem. Po premiéře v Carnegie Hall (NY, USA) Bartók dopsal ještě třetí větu a stvořil vzorec klasické třívěté formy, tak tradiční pro obsazení klavírního tria. „Se svým vysoce individualizovaným a prvotřídním ovládnutím kompozičních technik 20. století spojuje Bartók v klavírním triu roztržitou maďarskou lidovou hudbu, rumunské taneční melodie, bulharská a řecká metra. Všechny instrumentální party jsou technicky krajně náročné.“²³ Věty *‘Verbunkos’* (Náborový tanec), *‘Pihenő’* (Odpočinek) a *‘Sebes’* (Rychlý tanec) obsahují neobvyklé stupnice a intervaly, které jsou propleteny komplexními rytmy, jež skladatel objevil při studování východoevropských lidových písní. Zajímavě vyvinuté instrumentální efekty umožňují horlivé a jemné exprese, které poukazují na originální zvukovou stránku, další obdivovanou Bartókovou charakteristiku.

Ruská komorní hudba 20. století leží v rukách **Dimitriho Šostakoviče** a podle „M. Bergera“²⁴ jeho díla obsahují ty nejnítěšší pocity a myšlenky a mnoho hudebních kritiků je považuje za unikátní klenot a svědectví 20. století. Svým druhým klavírním triem v *e moll*, op. 67 vzdal úctu tradici a elegickým triím ruských skladatelů 19. století. Dílo prostupuje rozjímající elegičnost a svým žalozpěvem poukazuje na dobu vrcholící světové války. Klavírní trio *e moll* není jen zrcadlem tragických dobových událostí, ale i oplakáváním smrti svého nejdrašího přítele, hudebního kritika a brilantního intelektuála Ivana Ivanoviče Sollertinského. Melvin Berger klavírní trio *e moll* popisuje: „Určité obřadní části jsou střídány veselými ruskými folklórními písněmi nebo jak se ukazuje v poslední větě klavírního tria. Šostakovič se inspiruje energickým tancem východoevropských Židů. Výběr hudebních vztahů a melodického materiálu reflektuje zachmuřené zprávy z Německa, kde Němci donutili vězně židovského koncentračního tábora vykopat masové hroby, přičemž

²² Tamtéž, s. 332.

²³ <http://www.tishkoff.com/articles/bartok.htm>

²⁴ BERGER, s. 410.

vězni během střelby na okrajích hrobů museli tančit.“²⁵ Je to dílo s nejsilnějším hudebním gestem a reakcí na svojí současnost.

V české komorní hudbě po Smetanovi a Dvořákovi nastoupila nová generace skladatelů, jako jsou Leoš Janáček, Josef Bohuslav Foerster, Vítězslav Novák a Josef Suk. Nejvýznamnějším skladatelem české komorní hudby a klavírních trií 20. století je ale Bohuslav Martinů, kterému se budeme věnovat v následujících kapitolách.

Vývojem společnosti se nastavovalo i nové hudební pojetí, které komorním ansámblům různých hnutí 20. století podpořilo tvorbu nových koloritů a zvukových světů (serialismus a modernismus). I přes vše nové, co současnost přináší komorní tvorbě, pozorují, že kritéria a normy zůstávají stále tradiční.

²⁵ BERGER, s. 412-3.

2 Bohuslav Martinů a jeho klavírní tria

2.1 Biografie Bohuslava Martinů

Nejpřirozenějším místem k budování osobnosti a identity člověka jsou právě souřadnice místa, kde se člověk narodil. Nejde o náhodné souřadnice, ale o jistý osud, který přináší nepředvídatelné a kuriózní situace, z nichž jedna je narodit se na kostelní věži.

„Bohuslav Jan Martinů se narodil v pokojíku věže při svatojakubském chrámu v Poličce 8. prosince 1890 a setrval tam do června 1902, kdy jeho otec přestal být pověřným, přijal místo sluhy ve



Nativní horoskop Bohuslava Martinů

spořitelně a přestěhoval se s rodinou na náměstí. (...) Českomoravská vysočina na něho působila hned v raném mládí a vtiskla se do jeho podvědomí zádušným kouzlem, na něž nikdy nezapomněl. Možná že také pozoroval oblaka. Nad Vysočinou se krabátí mraky v bohatých tvarech. Mění se, dostávají různé odstíny a neustále plynou jinam. Tak ovlivnil příštího skladatele mír země a pohyb nebe. Žil mezi oběma a než stoupl na poličské náměstí, stal se – aniž to věděl – bytostně umělcem.“²⁶ „Od prvního nadechnutí byl Bohuslav obklopen spirituální poezii lidových a regionálních zvyků a bylo mu souzeno, aby jí byl na celý život do hloubi poznamenán.“²⁷ Ta specifická perspektiva, ze které jako dítě čerpal své první představy o svém okolí, natrvalo poznamenala jeho pohled na svět – vzniklo tak jeho vlastní univerzum postavené mezi pohádkou a jevištěm.

Útlý a vyčouhlý chlapec z kostelní věže začal od svých šesti let hrát na housle u pana Josefa Černovského, krejčího a učitele hudby a jako talentovaný muzikant se v roce 1906 hlásil na Pražskou konzervatoř. Multikulturní Praha mladému studentovi odemkla uměleckou bránu a nabídla nečekané možnosti. Po neúspěšném studiu na konzervatoři nastoupil Martinů v roce 1919 jako externí výpomoc v houslové sekci České filharmonie. Díky iniciativě československé vlády a pod vedením Václava Talicha účinkovala Česká filharmonie na koncertech několika západoevropských měst (Ženeva, Paris a Londýn). Po návratu z turné dostal Martinů stálé místo na pozici houslového hráče a svým působením

²⁶ HOLZNECHT, s. 52-3.

²⁷ HOLZNECHT, s. 23.

v České filharmonii značně rozšířil své hudební horizonty. Působení v orchestru přispěla k poznávání symfonické barevnosti, zatímco muzikální pestrost a seznamování se se světovou kulturou přispívali k vytváření hudebních ideálů a muzikantských zkušeností.

Okouzlen ideologií francouzské hudby, kde tehdy kvetl impresionismus, se Martinů na podzim roku 1923 jako stipendista Alberta Roussela stěhuje do Paříže. Svoji touhu a nutkání čerpat ze zahraničí popisuje ve svém dopise: „A tak jsem šel do Francie, ne abych tam hledal svoji spásu, nýbrž abych si potvrdil svůj názor (...). To co jsem šel hledat do Francie nebyl Debussy (...), ale opravdové základy, na nichž leží západní kultura a které podle mého názoru odpovídají více našemu národnímu charakteru než bludiště záhad a problému (...) Obklopení od let plánovitou německou propagandou a i filozofií, většina našich ideologů, vychovaných v této filozofii, hledala ne v čem se projev národní a charakter liší nebo mohl by se lišit této filozofie, nýbrž jak do něho zapadá a jak přitom vytváří svůj charakteristický národní profil. (...) Ale náš lid takový není, u něho naleznete prostou a přirozenou zdravou sentimentální, spíše striktnost než rozpoutání, spíše střízlivost než hysterický entuziasmus, smysl pro přirozený prostý výklad a prostý poměr k věcem. (...) Naše umění se vždy bránilo tomuto vlivu – přirozeně se muselo bránit, mělo-li zůstat upřímné.“²⁸

Jeho původně tříměsíční pobyt se protáhl na dlouhých sedmnáct let. V tomto období francouzské hudební dění bujelo novými hudebními myšlenkami. Experimentování a vliv rušné industriální doby ovlivnily celou uměleckou scénu a Martinů se tak vyskytl na místě, kde mohla být uskutečněna jeho skladatelská vize. Podle natálního horoskopu a „při posuzování nativity vyhodnocováním patnácti prvků podle čínského dělení na prvky mužské ("jang") a ženské ("jin") měl mezi nimi poměr 14:1, což by mu, jinak introvertnímu lyrikovi, dalo psát hudbu "mužnou" a nikdy sentimentální.“²⁹

Pařížská šestka, Igor Stravinsky a jazzová tvorba byly velkými inspiracemi pro tvorbu nových hudebních prostředků, experimentování se zvukovou barevností a vytváření originálních myšlenek Martinů. Nejslavnějšími skladbami tohoto období jsou díla *La Bagarre*, *La revue de cuisines* a *Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympany*, který byl věnován dirigentovi a poté blízkému kamarádovi Paulu Sacherovi.

²⁸ MIHULE, s. 114.

²⁹ <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/vzpominka-na-bohuslava-martinu.html>

Po úplné nacistické okupaci Československá 15. března 1939 napsal Martinů *Polní mši* jako podporu československé armádě. Svým vyjádřením podpory se dostal na černou listinu Gestapa. Po útěku se svojí manželkou Charlotte na jih do Aix-en Provence zahajuje Martinů proces získání finančních prostředků, tranzitních víz přes Portugalsko a všech dalších potřebných administrativních záležitostí k přesídlení do Spojených států amerických. V nuceném exilu Martinů zoufale a rozhněvaně vyjádřil bezmoc jednoho jedince, „ a po tragédii lidické věnoval obětem této zvůle orchestrální meditaci *Památník Lidicím* (1943), kde odpověděl na surový čin hlubokým soucitem s nevinnými oběťmi nacistického běsnění.³⁰“ Martinů v roce 1943 píše: „Je jedná věc, kterou nesmíme zapomenut, že za to, že jsme zůstali svobodní a měli možnost práce, že za to platí ti, kteří zůstali; a že budou mít právo se zeptat a budou se ptát, co jsme udělali a jak jsme tuto svobodu i možnost využili a jakými jsme byly v době, kdy oni trpěli.“³¹

Po devítiměsíční cestě se 31. března roku 1941 Martinů objevil v New Yorku. Jako jednoho z mnoha skladatelů v exilu čekala i jeho umělecká cesta do neznáma. Jeho výjimečná trnitá dráha mu zajistila velké uznání a slávu. „Podle Martinů zrychlila Amerika jeho skladatelský vývoj a vrátila ho ke klasickým hudebním principům. V Paříži se v dílech Martinů občas objevovaly kontroverzní technické prvky; nyní ale na tyto prvky již netlačí a zůstává v rozumných mezích. Možná to není jen vliv Ameriky, tento trend již stanovila Paříž, ale Amerika mu pomohla odhodit určitá omezení daná příliš velkým zaujetím technikou.“³² Po adaptaci na nové prostředí vytvořil Martinů velký počet děl: *Concerto grosso* v podání dirigenta Sergeje Kusevického a Bostonského symfonického orchestru, *Koncert č. 2 pro housle a orchestr*, 5 symfonií, *Sonátu č. 3 pro housle a klavír*, 20 komorních děl a konec druhé světové války Martinů oslavuje skladbou *České rapsodie pro housle a klavír*. Vybudoval si místo ve světě hudby a jeho pobyt v Americe byl široce tvořivý a plodný. Vyučoval na Princeton University v New Jersey, Mannes College of Music v New Yorku a dva roky jako ‚composer in residence‘ na Americké akademii v Římě.

„Počáteční hledání impulsů v soudobém umění na přelomu devatenáctého a dvacátého století se v evropském kontextu dvacátých let proměnilo v mladistvých skladbách Martinů v oživené reziduum pozdního romantismu a skladatel se s ním v dalším průběhu let programově rozloučil. S novou silou se však přihlásily reminiscence na tyto první zkušenosti

³⁰ HOLZNECHT, s. 60.

³¹ MIHULE, s. 12.

³² ŠAFRÁNEK, s. 202.

znovu v jeho tvorbě z posledních let, to jest po konečném přestěhování ze Spojených států do Evropy a po dokončení *Symfonických fantazií*. Ty předznamenalý úsek životní tvorby, skladatelem nazvaný jako období fantazií.“³³ Po návratu do Evropy v roce 1953 Martinů dosáhl nejvyšší rezonance ve světě díly, kterými jsou: oratorium *Epos o Gilgamešovi*, nejznámější kantáta Martinů *Otvírání studánek*, pastorální opera *Čím lidé žijí*, orchestrální suita *Fresky Piera della Francesca*, *Řecká pašije* a *Izajášovo proroctví*.

Stek po svém domově Martinů cítil během všech svých let v emigraci, svoji rodnou Poličku bohužel nestihl před svojí smrtí navštívit. Přijal velkomyslnou nabídku od manželů Sacherových a poslední dva roky Martinů se svojí manželkou Charlotte sídlili ve Schönenbergu ve Švýcarsku. V roce 1958 se objevily příznaky vážné nevléčitelné nemoci (rakovina žaludku a rozvinutá karcinomatóza jater). Zemřel 28. 08. 1959 a byl pohřben nedaleko usedlosti, kde složil v roce „1938 *Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány*, a to ve volné přírodě u okraje lesa, kam kdysi chodíval odpočívat.“³⁴ Na základě přání jeho zesnulé manželky Charlotte Leonie Victorine Martinů, jeho balzamované tělo bylo exhumováno a přemístěno do Poličky roku 1979.

„Nějak se mi moc stýská po domově, po našich kopcích. Moje práce je stále česká a spojena s domovem“ – Bohuslav Martinů (1951)³⁵

2.2 O klavírních triích Bohuslava Martinů

„Kapitola o tvůrčím procesu v deníku z Darien (1943) pojednává o jeho počátečním impulsu při vzniku hudebního díla a o tom, jak na ně skladatel reaguje. Jedním z jeho cílů je vyvrátit myšlenku, že skladatel význam svého emocionálního světa v hudbě přenáší na dílo konkrétně nebo že ho posluchač může sledovat.“³⁶

Během své analýzy a zkoumání klavírních triích Bohuslava Martinů jsem zjistila, že tím, že nemůžeme pozorovat skladatelův kreativní proces, naše analýza nemůže být přesná. Máme jenom domněnky, jakým způsobem skladatel vnímal a reagoval na určité situace, a

³³https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6114

³⁴https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6114

³⁵ FENOMÉN MARTINŮ, s. 14.

³⁶ STAVOS, s. 37.

také často zapomínáme na podmínky a faktory různých charakterů, který direktně či indirektně ovlivňovali myšlenkový a kreativní proces, a tím pádem i dílo samotné. Jak Thomas D. Stavos poukazuje: „O všech pramenech různých elementů jako jsou tradice doby, móda, skladatelovy určité zvyky a klišé, jeho fyzické a mentální zdraví v daném okamžiku, se s úplnou přesností nikdy nedozvíme. I když je skladatel svými postoji proti, doba určuje spousta neovlivnitelných elementů. A pak jsou tu prvky, pozitivní i negativní, které skladatel během své práce a úsilí získává instinktivně.“³⁷ Proto chci pojmut svojí bakalářskou práci v širším kontextu, protože dílo není výsledkem jednoho okamžiku, emoce nebo nálady.

Ve svém poválečném dopise z Ameriky z roku 1946 určeném pro diplomata a spisovatele Miloše Šafránka píše: „Ani Ti nemůžu popsat, s jakou radostí začínám psát komorní hudbu (...). V kvartetu se člověk cítí bezpečně a intimně blaženým. Venku prší a stmívá se, ale smyčcový party se toho nevšímají; jsou nezávislé, svobodné, dělají, co chtějí, a přesto tvoří harmonický celek a novou entitu.“³⁸ „Ještě v roce 1956 v dopise Miloši Šafránkovi se skladatel k *triu* č. 3 z roku 1951 vyjádřil těmito slovy: Je to čistě komorní hudba, při jejímž komponování jsem ve svém živlu.“³⁹

Jeho komorní literatura obsahuje mimořádně velký počet děl (85), a tak svědčí o přirozeném talentu nazírání na komorní hudbu. Díla jsou komponována pro menší ansámbl s různými nástrojovými variacemi. Klavír má v polovině děl (přesněji v 57) svojí kladnou pozici; v klavírních triích pro různá uskupení (14 děl), z toho čtyři jsou složena pro klasický ansámbl klavírního tria: housle, cello a ve dvou klavírních koncertech pro klavírní trio a smyčce. Vedle Villa-Lobose, Turiny, Irelanda a Juona není žádný skladatel 20. století, který by kladl tak zásadní důraz na tvorbu klavírního tria.

Klavírní tria Bohuslava Martinů patří mezi díla významná pro literaturu klavírních trií 20. století. „Její analýza je podstatná z několika důvodů, procházejí celou tvůrčí periodou Bohuslava Martinů, od Francie roku 1930 přes dramaticky předválečný rok 1939, na prahu 50. let ve Spojených státech amerických, až po roce 1951 vzniklou poslední kompozici pro toto obsazení. Promítá se v nich průběžné tvůrčí směřování Martinů, a tria tak svých způsobem dokumentují skladatelův vývoj a zrání.“⁴⁰

³⁷ Tamtéž, s. 156.

³⁸ ŠAFRÁNEK, s. 125.

³⁹ <https://vltava.rozhlas.cz/klavirni-tria-bohuslava-martinu-ocima-interpretu-7172489>

⁴⁰ <https://vltava.rozhlas.cz/klavirni-tria-bohuslava-martinu-ocima-interpretu-7172489>

Komorní hudba z roků 1929-30 se vyznačuje neobvyklou nástrojovou rozmanitostí. Počet opusových čísel roste a dráha Martinů se stává čím dál tím experimentálnější. Během tohoto období dokázal složit 22 komorních skladeb, jako je například *Les Rondes* (soubor pro 7 nástrojů: hoboj, klarinet, fagot, trumpet, 2 housle a klavír) dedikovaný Janu Kundovi, řediteli brněnské konzervatoře, *Sextet pro dechové nástroje a klavír, smyčcový kvartet č. 3*, klavírní trio *Cinq pieces breves op. 39*.

„Pařížské začátky byly pro Martinů plné experimentů a elánů prolínajících se všemi směry. V období 20. a 30. let ovlivnily hudbu Martinů disonance a perkusivní elementy *Petrušky* nebo *Svatby* Stravinského spolu s neoklasicistními elementy a jazzovými idiomy.“⁴¹ Dílo z roku 1933 v originále nazvané *Trio avec l'orchestre a cordes, en 4 parties* (Klavírní trio se smyčcovým orchestrem) bylo objednáno na zakázku tria Hongrois, bohužel ale osud jeho provedení nedovolil a dílo zůstalo na dlouhou dobu zapomenuto. Vydavatelství Schott odmítlo jeho vydání a svojí reakcí poukázalo na slabší úroveň díla. Martinů si názor vzal k srdci a stvořil další dílo pro totožné obsazení s názvem *Concertino pro klavírní trio a smyčcový orchestr*, „které dokončil v čase i u něho překvapivě krátkém – za pouhých deset dní mezi 20. až 31. srpnem 1933.“⁴²

V této kapitole bych ráda poukázala na rozmanitost hudebních elementů v hudbě Bohuslava Martinů. Jeho hudební styl odráží způsob a vývoj používání hudebních stylů, které během svého života potkával a objevoval. Impresionismus, neoklasicismus, Roussel, jazz, concerto grosso, madrigal spolu s jeho rodnou českomoravskou národní písní tvoří eklektický a jedinečný styl. Přesto, že z hlediska harmonie, melodičnosti, rytmické textury a charakteru se mohou od sebe lišit, určité vjemy odhalují jejich společné rysy. Všechny výše uvedené hudební směry se více či méně objevují v každém klavírním triu. Tria jsou převážně napsána v neoklasicistním stylu a svojí výraznou rytmickou stránkou, zvучností a elementy tokáty poukazují na podobnou formovou strukturu. Využívá komplikované polymorfní akordické tvary, ale i přes uvolnění tonálních vazeb, tria stále zůstávají tonální.

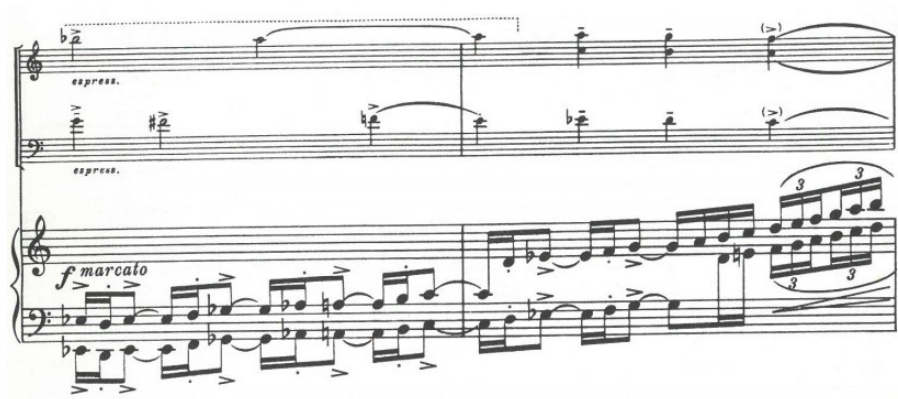
„Na rozdíl od Janáčka nebo Bartóka se Martinů folklórní hudbě nikdy vědecky nevěnoval. Studoval ji, ale vždy z ní čerpal instinktivně, a tak většinou integroval duch

⁴¹ ABLE, s. 46-7.

⁴² MIHULE, s. 199.

folklorní hudby, aniž by ji musel skutečně uvést jako lidovou píseň. Folklorní vliv je často mírný a subtilně propojený kouzelnou čistotou a jasností francouzské hudby.“⁴³

V klavírních triích se setkáváme s populárními a různými folklorními tanci a rytmy tehdejšího Československa. Polka, furiant a české folklorní melodie zdobí taneční a živelný charakter hudby Martinů. V klavírních triích Martinů se rytmy polky prolínají nejvíc, jak se dá vidět v ukázce č. 1.



Obrázek č. 1, *Bergerettes*, II. věta, takt 20-21

V klavírních triích se vedle tradičních diatonických a chromatických stupnic objevují i stupnice v novokomponovaném netradičním tvaru, s přidanými notami nebo pomlčkami. Výraznými hudebními prostředky jsou střídání durových a mollových melodií, různá figurace chromatických a soudobých stupnic. V klavírních triích Martinů se objevují krásné melodie, přesto však melodičnosti spíše méně, je to i tím že svůj skladatelský podpis postavil na rytmičnosti. Rytmičtý jazyk má dotažený do extenze, jež svojí ostroostí a přesností buduje obrovskou skoro až nezastavitelnou energii a jeho rytmický koncept, který používá například posouvání akcentů, polyrytmiku a rytmické křížení je silně ovlivněn českomoravskou folklorní písní, maďarským skladatelem Bartókem a ruským skladatelem Stravinským. Martinů nepotřebuje pravidlo, kde by váha první doby v taktu měla něco znamenat – staré barokní, klasicistní a romantické pravidlo, kde je pevně nastavená poloha těžké doby. Martinů pevnou těžkou dobu nemá, má jenom těžké některé, a to pečlivě vybrané.

⁴³ ABLE, s. 89-90.



Obrázek č. 2, trio č. 1, III. věta, takt 42-6

Oproti Stravinskému, který v malých úsecích tempová označení mění často, Martinů svým posunutím metra zůstává v jasném plynulém proudu, kde symetrie zůstává neroztažená. Rytmická, ostinátní repetitivní opakování krátkých a delších melodických úryvků a motivů jsou jedním z častěji se nevyskytujících řemeslných aparátů v klavírních triích Bohuslava Martinů. Elementy akordicko-tokátových pasáží se skrz klavírní tria projevují jako efekt při budování určitých napětí. Mohou vytvořit zvýšení a snížení napětí a svojí statickou charakteristikou, rytmičností a harmonií plynou krásně naproti melodii. Výborným příkladem je coda první věty *klavírního tria* č. 2 a konec částí B ve třetí větě *Bergeret*.⁴⁴



Obrázek č. 3, trio č. 2, I. věta, takt 146-7



Obrázek č. 4, *Bergerettes*, III. věta, takt 78-80

⁴⁴ ABLE, s. 113.

Melodie v prvním klavírním triu všeobecně připomínají renesanční madrigal a barokní concerto grosso, a proto Martinů zachází s nimi polyfonně.



Obrázek č. 5, klavírní trio č. 1, II. věta, takt 1-7



Obrázek č. 6, trio č. 3, I. věta, takt 63-67



Obrázek č. 7, trio č. 1, III. věta, takt 8-9

Zatímco jsou melodie v *Bergerettes* převážně folklorního charakteru, odvozené z lyrických nebo veselých českých folklorních písní a tanců, melodičnost *klavírních trií* č. 2 a č. 3 poukazuje na mísení všech melodických vlivů s důrazem na českou folkloričnost.“⁴⁵ Frázování a přesnost ve smyslu rytmickém je u Martinů na prvním místě. Frázování u Martinů vyžaduje preciznost, pohotovost a dbání na kulturu tónů bývá často podmíněno právě extrémním dodržováním určitého úhozu. Respektování notového zápisu zaručuje správný tah, charakter a hravost každého díla Bohuslava Martinů. Abychom se vyhýbali chybám v zápisu nebo špatnému vydavatelskému, je velice důležité hrát jen z urtextů.

Jako většina děl Bohuslava Martinů, i klavírní tria vyžadují extrémní přesnost a rytmickou vyváženost. Interpreti musejí být vybaveni výborným sluchem a citem na puls. Dlouhá rytmická ostinata, různé rytmické variace, rytmická nesourodost mezi hlasy, ztráta ustálených těžkých a lehkých dob a vzájemné propojení krátkých motivů mezi nástroji jsou hlavními rytmickými výzvami.

Účinně využil zvukových a technických možností nástrojů, aniž by překonal jejich schopnosti.

2.2.1 Cinq pièces brèves, klavírní trio č. 1, H. 193

1. *Allegro Moderato*, 2. *Adagio*, 3. *Allegro*, 4. *Allegro Moderato*, 5. *Allegro con brio*

durata 11:30 minut

„Po jeho polemizování s českou kritikou ve 20. letech se kariéra Bohuslava Martinů několikrát přeměnila. Čím víc svůj pobyt v Paříži prodlužoval, tím se zpochybňoval, že dojde k návratu domů. V tomto období dochází k velké umělecké změně. Začíná psát ve více čistém a neoklasickém stylu, kde se prvky jazzu a imitaci vytrácejí, a svůj balanc hledá v rytmickém pohybu propojeným polyfonií; mezníkem tohoto přechodového období je právě dílo *Cinq pièces brèves, klavírní trio č. 1*.“⁴⁶

Během deseti dnů, mezi 20. a 30. červencem roku 1930, Martinů nečekaně napsal přímočaré polyfonní dílo, představující novou invenční sílu v jeho tvorbě. Skladatel byl sám překvapen s jakou lehkostí a tahem dílo vzniklo, a tak ve svém dopisu v jeho typickém

⁴⁵ ABLE, s. 88-9.

⁴⁶ STAVOS, s. 34.

manýru popsal svůj údiv: „Ani nevím, jak jsem přišel na nápad složit Trio; najednou, jako by to byla práce jiné ruky, napsal jsem něco úplně nového.“⁴⁷

Trio č. 1 byl poprvé uvedeno mladým belgickým triem Filomusi v Paříži, 14. října roku 1930. „Kupodivu, premiéra tria byla naprostý neúspěch, neboť interpretace byla chudá. I přesto, že Martinů vždy hledal závady ve své vlastní práci, předpokládal tak, že je spíše nedostatek v díle a ne v interpretech. O dva roky později, 18. ledna roku 1933, bylo klavírní trio představeno Triem Hongrois na koncertě pořádaném Tritonem, společností pro soudobou hudbu v Paříži. Na velké překvapení Martinů, bylo dílo nadšeně přijato kritiky a diváky. Jak naznačoval sám Martinů, dílo se stalo dalším rozcestníkem jeho vývoje.“⁴⁸

Pod vydavatelstvím B. Schotts Sohne (dneska Schott Music) bylo dílo publikováno v Mohuči v Německu roku 1931 pod vedením K. Hoffmana, L. Zelenky a V. Štěpána. Poté, co trio Hongrois předvedlo *Cinq pièces brèves* v Paříži, následovalo malé turné po Evropě. Jak Šafránek píše: „Bez ohledu na to, jaká díla se v dané době prováděla, klavírní trio se vždy ukázalo jako vyvrcholení večerního programu.“⁴⁹

S *klavírním triem č. 1* se jakoby celá jeho impresionistická minulost najednou vytratila a zapomněla. Je to vjem, který se u Martinů často opakuje: bez přípravy – jen zdánlivě – celé dílo vznikne z kompletně nové techniky a charakteru. Jako kdyby někde v jeho podvědomí dlelo dílo, které se bez logické posloupnosti v jeho vývoji stane náhlým a intenzivním odchodem do sféry, která je naprosto nepředvídatelná. Skladby tohoto duchu jsou také *Half-Time*, *Julietta*, *Dvojitý koncert*, *druhé smyčcové kvarteto*.⁵⁰

„Nevšední a nápadné *klavírní trio č. 1* obsahuje elementy, které tvoří zralejší styl Martinů. Rytmická flexibilita získaná přijetím zjevných jazzových idiomů, polyfonní instance a vyhýbání se jednoznačnému tematickému materiálu. Úmyslným zavedením a kombinací řady exaktních motivů vytváří Martinů harmonickou štiplavost vzdálenou od jednoznačné diatoniky, kterou se každá věta otevírá a zavírá.“⁵¹ Pětivětá skladba se svojí charakterovou, stylovou a tempovou rozmanitostí tvoří efektivní celek. Každá věta je velice krátká a založená na bitonální harmonické práci zdobené silnými disonancemi. Svoji

⁴⁷ ŠAFRÁNEK, s. 126.

⁴⁸ Tamtéž, s. 128-29.

⁴⁹ ŠAFRÁNEK, s. 40.

⁵⁰ STAVOS, s. 41.

⁵¹ LARGE s. 52-3.

strukturou se vyhýbá tradičním formám určeným pro malé kusy. A tak jejich soudobost a zvláštnost láká nejenom posluchače, ale i interprety.

Klavírní trio č. 1 se bezpochybně odlišuje od ostatních klavírních trií svou kontrapunktickou texturou, ve které je zjevná inspirace Rousselovým hudebním stylem, Stravinského neoklasicismem a polyfonickou melodičností renesančního období. Ze všech čtyř klavírních trií je *Cinq pièces brèves* nejvíce disonantní, plný nově vytvořených harmonických postupů s mnoho polychordů.



Obrázek č. 8, trio č. 1, IV. věta, takt 56-59

Cinq pièces brèves je jeho první pokus o trio a je neuvěřitelně komplikovaně propojeno v jednotlivých hlasech. Dohromady to dává zvláštní směsici, která je velice prokomponovaná krátkými úryvky, které jdou do sebe rytmicky, polyfonně, jazzově. Martinů občas motivy ztvárňuje v české rytmičnosti (polka) a zároveň na sebe nesourodě vrství harmonie. Klavíristka Jitka Nováčková ve pořadu pro Český rozhlas popisuje *Cinq pièces brèves* jako „typický Prvorepublikový experiment.“⁵²

Jeho první Allegro Moderato věta je určitým zrcadlem rušné a nejisté doby 30. let. V čtyřdobém metru v tónině C dur Martinů otevírá dílo svým třítónovým úryvkem a energicky otevírá celé dílo, které se vyhýbá tradičním vícedílným formám, jež jsou typické pro soubory tohoto typu. Celá věta je založena na motivické (harmonické, melodické i rytmické) práci krátkého, precizního a ostrého motivu, který se poprvé představí v klavírním partu, kde se pak objeví ještě přesně třicetkrát, a posléze se během celé čtyřstránkové věty objeví ještě ve všech nástrojových partech v různých harmonických tvarech. Z interpretačního hlediska je velice důležité vnímat artikulaci, frázování, respektovat

⁵²<https://vltava.rozhlas.cz/klavirni-tria-bohuslava-martinu-ocima-interpretu-7172489>

všechny akcenty a vědomě cítit posuny v metru. Rytmická symbióza nástrojů zajistí jasně tekoucí hudbu.



Obrázek č. 9, trio č. 1, I. věta, takt 1-2

V Martinů klavírních triích, se nejtěžší a nejnáročnější část pro klavíristu z hlediska technického právě nachází v první větě *klavírního tria č. 1*.



Obrázek č. 10, trio č. 1, I. věta, takt 27-30

Velké skoky, klastry kombinované s různými soudobými hudebními prostředky musejí být v rychlém tempu zahrány přes celý klavírní aparát. Zatímco klavírní part vykazuje perkusivní, energický a doprovodný styl, smyčcové nástroje jsou zpracovány spíše lyrický.⁵³

⁵³ ABLE, s. 149-50.

Adagio druhou větou v Es dur a 4/4 metru, vnímám jako lyrickou část a jakousi modlitbu. Zvláštní trialog (dialog houslí a cello oproti klavíru) nese stopy obrovské nostalgie, zvláštního smutku, specifické lyričnosti a niternosti.



Obrázek č. 11, trio č. 1, II. věta, takt 1-7

Druhá věta, nostalgická a smutná, je typickým rysem pomalých vět Martinů. Prvky velice disonančního chorálu v klavírním partu a nádherné duo smyčců dodávají pocit jakési nekonečnosti i evokuje nekonečný horizont z Poličské věže. Tím, že je to stále mladý Martinů, který není jednoduše pochopitelný, není také z pohledu harmonického libozvučný.



Obrázek č. 12, trio č. 1, II. věta, takt 30-35

Nelze tak jednoduše proniknout do světa, kde vám noty nepoukazují na cestu vedoucího hlasu. Intenzivním a vzájemným poslechem, hraním a diskutováním se ale cesty krystalizují.

Rychlá Allegro třetí věta ve $\frac{3}{4}$ taktu začíná v tónině, která splňuje úlohu mollové dominantě – g moll a končí ve své základní (tónické) C dur tónině, kterou představí, jak se sluší a patří, změnou nálady a rytmickou plynulostí – jazzovým valčíkem. Se svojí motivickou prací se velice podobá první větě, kde fragmentární, račí a inverzní motivická práce se spojením ostinata a sekvencí dává dílu sjednocenou konstrukci.



Obrázek č. 13, trio č. 1, III. věta, takt 1-5



Obrázek č. 14, trio č. 1, III. věta, takt 18-20



Obrázek č. 15, trio č. 1, III. věta, takt 27-8

Náročnost tkví u posunutých akcentů, sforzat a rychlých změn metra, které vyžadují přesnou artikulaci, vzájemné vnímání a citlivé poslouchání sebe sama a spoluhráčů.



Obrázek č. 16, trio č. 1, III. věta, takt 29-31



Obrázek č. 17, trio č. 1, III. věta, takt 32-34



Obrázek č. 18, trio č. 1, III. věta, takt 36-38

Dílo je postaveno na stejnojmenných tóninách f moll – F dur v také $\frac{3}{4}$ taktu. Scherzovou čtvrtou větu v tempu Allegro Moderato otevírá Martinů fugou 20. století vloženou do cellového partu.



Obrázek č. 19, trio č. 1, IV. věta, takt 1-9

Je to krátká zvědavá věta, která je založená na imitační práci materiálů, jenž vychází z artikulačních prostředků jazzových idiomu 20. let a vytváří určitou komunikaci a hravost mezi nástroji. Celá věta má důraz spíše na rytmičnost než na melodičnost.



Obrázek č. 20, trio č. 1, IV. věta, takt 32-9

Alla breve Allegro con brio věta neboli pátá a poslední je v tóninách, jenž jsou v úzkém vztahu C dur- G dur a je neobyčejná svojí úvodní kadencí v klavírním partu.



Piano je v této větě nejexponovanější, technicky náročná část se řeší přehazováním rukou a dovoláváním mírného rubato výrazu. Rytmické cítění ale musí být naprosto pevné. Větu vyznačuje kontrapunktická práce a obrovská různorodost motivické práce čerpanou z introdukční části.

V závěrečné větě se vyskytují i jazzové rytmy, typické rytmické kombinace Martinů, které se vyhýbají těžké době a obrysy jejich melodií jsou skoro až romantické. Věta je plná náboje, tahu, eskalace a vyvrcholení, končí ale nečekaně klidnou a teplou tóninou G dur.

„Dynamiku, frázování a artikulaci Martinů pečlivě označoval. Každý hráč ansámblu musí vědomě vnímat svůj part a momenty kdy je sólistou, doprovodem, součástí duetu nebo stejného významu.“⁵⁴

⁵⁴ ABLE, s. 142.



Obrázek č. 23, trio č. 1, V. věta, takt 81-91

Kvůli správnému frázování se přestává vnímat taktová čára a pro lepší porozumění *Cinq pièces brèves* je třeba hledat jako interpret hledat skryté romantické melodie. Přispívá to k tvorbě obrovského tahu a pocitu celistvosti.



Obrázek č. 24, trio č. 1, V. věta, takt 111-114

Martinů musí být pevný a přitom krásný. Interpretačním úkolem je najít vyváženost a rytmicky ji nerozbit.

2.2.2 Bergerettes, H. 275

1. *Poco allegro*, 2. *Allegro con brio*, 3. *Andantino*, 4. *Allegro*, 5. *Moderato*

durata 19:26 minut

„*Bergerettes* pro housle, violoncello a klavír byly dokončeny v Paříži 20. února 1939; patří do období, kdy se Martinů na čas odvrátil od tvorby pro velký orchestr a sledoval ideál jemné, diskrétní práce s malými ansámby i malými formami. I v názvu se tento záměr odráží – je vidět, že nejde o klavírní trio v pravém slova smyslu této ustálené formy; Martinů

označil jako klavírní tria výslovně pouze tři ze čtyř skladeb v daném obsazení (*Cinq pièces brèves* z r. 1930, *klavírní trio d moll* z r. 1950 a *klavírní trio no. 3 C dur*, zvané *Grand trio*). *Bergerettes* jsou spíše cyklem drobných skladeb a především jejich důsledná da capová symetrie třídílné formy a průzračnost ve zvuku ozřejmuje, kam míří jejich název. *Bergerettes* (z franc. *Le berger, la bergère* či *la bergerette*, pastýř, pastýřka; v pastýřské poezii s významem milý, milá) jsou výrazem poezie jemných námětů idealizovaného venkovského života v přírodě i něžných lásek, jak zněla u francouzských básníků zvláště v 18. století. „*Bergerettes* Bohuslava Martinů připomínají hravost, ale i bystrost myšlenkového světa u doby nástupu klasické hudby před Beethovenem. K určité renesanci tohoto světa vývoj Martinů ve 30. letech směřoval.“⁵⁵

„Dílo se považuje za nejkrásnější komorní skladbu Martinů, která se svými pěti částmi a jejich členěním, spolu s *Cinq pièces brèves* připomíná na barokní suitu. Podle Šafránka „dílo vydalo Souther Music Co. v roce 1958; nicméně, současné vydání je publikované Southern Music Publishing Co., Inc. a jako datum autorských práv je uveden rok 1963.“⁵⁶

„Roky před dobou *Bergerettes* byly pro Martinů těžké jak v osobním životě, tak v kompoziční sféře. Po návratu do Paříže v říjnu 1938 z bezpečné a pokojné dovolené ve švýcarských horách byl Martinů ohromen hroící tragédií své vlasti. Byl plný strachu a hrůzy, když slyšel rezignaci prezidenta Beneše 5. října 1938 a příchod německé armády do Československa 18. října.“⁵⁷

Bergerettes jsou misternější dílo než *Cinq pièces brèves*, jsou také nejoblíbenější, nejsrozumitelnější a dostatečně kontrastní, přičemž každý jednotlivý kousek má jen pár minut, který posluchačům a interpretům vytváří náladu pastorální světa. Oproti *Cinq pièces brèves* už zde nacházíme Martinů zcela typického v jeho nádherných harmoniích, kde ho okamžitě už po prvních taktech identifikujeme. Podle Jitky Čechové je toto dílo charakterizováno „jako určitý zemitý moravský jazz.“⁵⁸ Je to nádherná hudba, která nese jasnou inspiraci Moravou, ale také i Amerikou. Je to střídání úžasných niterních melodií se zajímavými virtuózními prvky.

⁵⁵ MIHULE, BM *Bergerettes* – partitura, s. 1.

⁵⁶ ABLE, s. 41.

⁵⁷ LARGE, s. 77.

⁵⁸<https://vltava.rozhlas.cz/klavirni-tria-bohuslava-martinu-ocima-interpretu-7172489>

Kromě čtvrté části má pětivěťá skladba třídlínnou formu da capo, „ve skutečnosti má většina skladeb scherzový charakter definovaný energickou, tanečně inspirovanou část, která se uvolňuje do lyrického tria a plyne k da capo repríze.“⁵⁹ Motivický rozdílný vztah mezi částmi A a B také připomíná formu českých folklorních písní, které obsahují atypickou rytmicizaci a nezvyklé harmonické přechody a modulace. V *Bergerettes* melodiích viditelné převládají vlivy lidových písní. Obsah, tvar a vlastnosti většiny melodií v díle určují moravské národní písně se svým nepravidelným frázováním na tři, pět nebo sedm taktů. Jak je třeba vidět v následujících ukázkách, hudební materiál je také založen na mollových módech a diatonice.



Obrázek č. 25, *Bergerettes*, I. věta, takt 54-5



Obrázek č. 26, *Bergerettes*, III. věta, takt 1-5

⁵⁹<https://www.earsense.org/chamber-music/Bohuslav-Martinu-Bergerettes-for-Piano-Trio-H-275/>



Obrázek č. 27, *Bergerettes*, II. věta, takt 36-44

Jak v ostatních skladbách toho období, tak i zde je Martinův konceptuální vzor v rytmičnosti Stravinsky. Jeho precizní ostrý rytmus nevyžaduje žádné rubato a svým neustálým pohybem vytváří do všech směrů proudící energii.



Obrázek č. 28, *Bergerettes*, V. věta, takt 50-3



Obrázek č. 29, *Bergerettes*, I. veta, takt 52-3

V *Bergerettes* je velice důležité si uvědomit nadepsaná tempa. Když se podíváme na doporučená tempa jednotlivých částí, zjišťujeme, že se od sebe moc neliší. Martinů v tom dává určitou interpretační svobodu, a tak v každém oddílu nechává na interpretech, aby koncept učinili zajímavějším a kreativnějším.

Poco allegro veta ve $\frac{3}{4}$ taktu v tónině d moll – C dur se pohybuje v radostném duchu scherzanda a svým pastorálním poco meno mosso triem vybarvuje veselou přírodu, folklór a venkovský život.



Obrázek č. 30, *Bergerettes*, I. veta, takt 41-43



Obrázek č. 31, Bergerettes, I. věta, takt 45-46



Obrázek č. 32, Bergerettes, I. věta, takt 65-69

Z interpretačního hlediska by podle svého bujného a jiskřivého charakteru měla být nejrychlejší druhá věta Allegro con brio. Začínající v $\frac{3}{4}$ taktu v B dur a končící v H dur, nejvirtuóznější, plná folklorních melodií, ztvárňuje druhá věta spolu s triem poco meno mosso zvukomalebnou scénérii člověka propojeného s přírodou. Věta je nádhernou vzpomínkou na českou krajinu.



Obrázek č. 33, Bergerettes, II. věta, takt 4-6

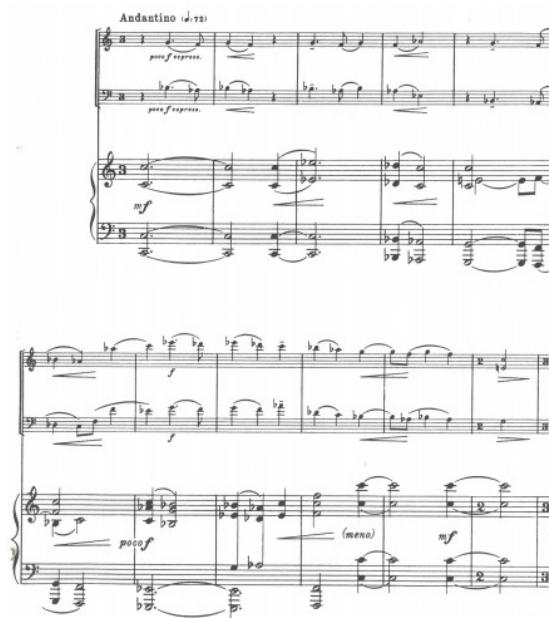


Obrázek č. 34, Bergerettes, II. věta, takt 12-16



Obrázek č. 35, Bergerettes, II. věta, takt 64-66

Třetí věta začíná v f moll a končí ve své paralelní tónině As dur a je tou nejpomalejší částí *Bergerettes*. Vyklenutá a smutná, ve $\frac{3}{4}$ taktu s označením Andantino vytváří charakter chvalozpěvu a čistoty.



Obrázek č. 36, *Bergerettes*, III. věta, takt 1-11



Obrázek č. 37, *Bergerettes*, III. věta, takt 44-47

Mystické trio Moderato s různorodým rytmickým ostinatem ve všech nástrojích se ve větě třpytí jako luční žertovná hra zvířat a přírody.



Obrázek č. 38, Bergerettes, III. věta, takt 29-32



Obrázek č. 39, Bergerettes, III. věta, takt 53-55

Trio je také plné krásných melodií, ve kterých se nástroje navzájem prolínají a komunikují jazykem mystickým.



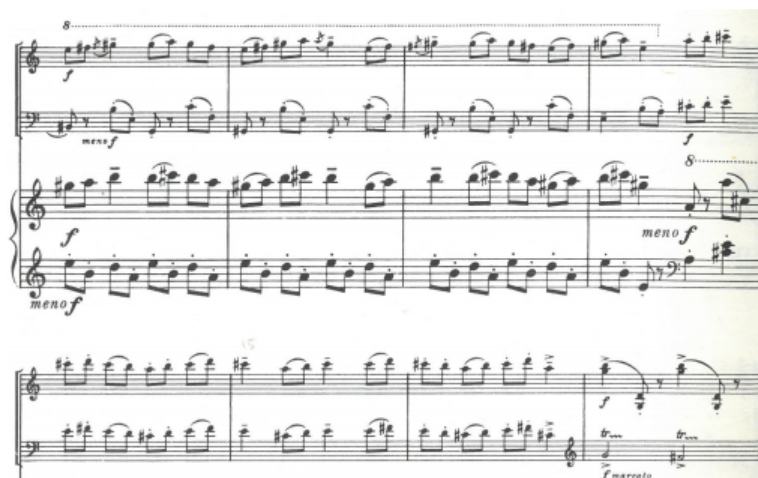
Obrázek č. 40, Bergerettes, III. věta, takt 36-39



Obrázek č. 41, Bergerettes, III. věta, takt 56-61

„Tato věta je v duchu v souznění smyčcových partů s doprovodem klavíru.“⁶⁰

Čtvrtá věta je svěžího a křepkého ducha. Komunikace mezi nástroji vytvářejí venkovskou náladu a svým spojením dílo oživují tanečním charakterem.



Obrázek č. 42, Bergerettes, IV. věta, takt 10-17

⁶⁰ <https://vltava.rozhlas.cz/klavirni-tria-bohuslava-martinu-ocima-interpretu-7172489>



Obrázek č. 43, *Bergerettes*, IV. věta, takt 30-33



Obrázek č. 44, *Bergerettes*, IV. věta, takt 77-79

Idylická část *Bergerettes* je výjimečně melodická, se svými pastorálními melodiemi protkanými různými rytmy prolínajícími se větou do nekonečna nás nechává spolu s ní dýchat a prožívat každý její okamžik.



Obrázek č. 45, *Bergerettes*, IV. věta, takt 40-42



Obrázek č. 46, *Bergerettes*, IV. věta, takt 65-67



Obrázek č. 47, *Bergerettes*, IV. věta, takt 104-107

Pátá věta je stejně jako první napsána v d moll, přičemž poslední část *Beregerettes* končí v dominantní tónině A dur. Věta Moderato v rondo-sonátové formě a v $\frac{3}{4}$ taktu, ukončuje dílo v jakési naději. Klavír je zde hlavní páteří, dalo by se říct páteří i celého díla, jako určitá náhrada orchestru. Tvoří všechny barevné kontrasty vůči smyčcům – zvonky, varhanní chorál, venkovské folklorní soubory a zvuky přírody. Pátá věta svými krásnými rytmickými i melodickými elementy ukončuje tuto idylickou pohádku.



Obrázek č. 48, *Bergerettes*, V. věta, takt 1-2



Obrázek č. 49, *Bergerettes*, V. věta, takt 25-29

Jak se dá pozorovat, jeden z hlavních rysů nekonečně dlouhých ploch této věty je polyrytmie.



Obrázek č. 50, *Bergerettes*, V. věta, takt 48-49

Triovou kontrastní náladu otevírá violoncellová zamilovaná melodie, a melodičnost celé střední části zdobí harmonie, tak typická pro Martinů.



Obrázek č. 51, *Bergerettes*, V. věta, takt 56-61



Obrázek č. 52, *Bergerettes*, V. věta, takt 62-64

Martinů byl jak vokálním, tak i instrumentálním skladatelem. Proto v *Bergerettes* můžeme slyšet rysy Martinů Kytici, Petrklíče a hudební pohyb raných baletů. V mnoha momentech *Bergerettes* ovládá taneční charakter, hravost a pocit venkovské veselky. Z tohoto díla je cítit všude přítomná poetičnost a barevnost.

2.2.3 Klavírní trio č. 2, d moll, H. 327

1. *Allegro moderato*, 2. *Adagio*, 3. *Allegro*

durata 16:10 minut

Klavírní trio č. 2 d moll složil v New Yorku mezi 10. a 22. únorem roku 1950. Dílo věnoval Massachisettskému technologickému institutu v Cambridge k příležitosti slavnostního otevření Haydnovy knihovny 14. května 1950. Velká inspirace Haydnem

prostupuje *klavírním triem* č. 2, a tak se stává tím nejvhodnějším věnováním Haydnově knihovně.

Dílo napsané o 11 let později než *Bergerettes*, *klavírní trio d moll*, nese prvky pozoruhodného vývoje Martinů. Je to hudba, která se najednou oprostila od prvků dobového nánosu všech rytmických komplikací s mnohdy složitými harmonickými postupy. Je to dílo neoklasicistní, ve kterém Martinů citlivě vyjadřuje své emoce použitím svých typických harmonií a úžasné melodičnosti. Hlasy jsou propojeny, na sobě závisí, a zároveň každý má svojí individuální úlohu. Martinů klavírní trio používá v tom nejideálnějším hlasovém poměru, každý nástroj vyniká ve svých barvách a schopnostech. Klavír se tady setkává s rychlými ostinato figuracemi, dvojhmaty, přísnou artikulací a je jakousi páteří celého tria.

První věta má quasi sonátovou formu končící v B dur, kde je rekapitulační část spíše koncipovaná než přepracovaná. Podle Susan Lee Able poukazuje odbočení od tradičních prvků klasické allegrové sonáty na „nepřítomnost výrazného a kontrastního druhého tématu v expozici, zhušťování expozičního materiálu v repríze a důraz na jedno hlavní téma, od kterého se odvozují všechny melodické prvky. (...) Tyto modifikace byly častou charakteristikou Haydnových sonát.“⁶¹ První větu *klavírního tria* č. 2 napsanou v Allegro moderato tempu a 4/4 metru otevírá tristi d moll s výraznou synkopickou melodií v houslích podpořenou cellovou temnou doprovodnou klenbou.



Obrázek č. 53, trio č. 2, I. věta, takt 1-7

⁶¹ ABLE, s. 73.

Druhé téma je položené na sníženém druhém stupni, kde ho ostatní party doprovází variacemi dvou tónů, patřící tónině F dur. Téma se poté opakuje v cellovém partu, který je zabarvuje ještě větším pocitem zlověstného předvídání.



Obrázek č. 54, trio č. 2, I. věta, takt 15-8



Obrázek č. 55, trio č. 2, I. věta, takt 117-20

Všechny částí, od úvodu, provedení a nejvíce v repríze, Martinů veškerý hudební materiál čerpá právě ze dvou hlavních témat. Fragmentární práce, charakteristická změna témat, račí postup, a rytmická imitace jsou hlavními hudebními prostředky této věty.



Obrázek č. 56, trio č. 2, I. věta, takt 23-4



Obrázek č. 57, trio č. 2, I. věta, takt 29-30



Obrázek č. 58, trio č. 2, I. věta, takt 35-6



Obrázek č. 59, trio č. 2, I. věta, takt 141

Provedení má kontrastnější a hravější charakter, a se svým nadějným vrcholem a dlouhými ostinatními plochami, přechází enharmonicky, terciově či celostupňově do různých tónin, ale vždy zůstává věrným své základní tónině d moll. I přesto, že je věta melodická, rytmičnost, která je pro Martinů tak typická je v této větě naprostým základem.



Obrázek č. 60, klavírní trio č. 2, I. věta, takt 42-5

Tady Martinů poukazuje na svoji úctu k tradicím a k Haydnovi, zároveň dílo stále bytostně dýchá soudobým výrazem Martinů.



Obrázek č. 61, trio č. 2, I. věta, takt 59-63



Obrázek č. 62, trio č. 2, I. věta, takt 83-6



Obrázek č. 63, trio č. 2, I. věta, takt 99-100

Rytmickým a dlouhým proudem rychlých notových hodnot končí první věta terciovou příbuznosti, tak oblíbenou pro Martinů. Konec věty zdobí nadějný a radostný tón tóniny B dur.



Obrázek č. 64, klavírní trio č. 2, I. věta, takt 146-7

Andante g moll – E dur věta v 2/4 taktu je svým strukturálním tvarem ABACA poznamenaná zjevnými změnami a vývoji krátkých vzorců a motivů, kde je podle Larga rondové finále „více rytmické než melodické, obsahuje nejpamátelnější stránky partitury, možná proto, že je Haydnovi stylisticky nejdál.“⁶² Druhá věta, která je v určitém zármutku hluboce položená, i přesto má svůj vývoj k naději v jakousi emoční pozitivní změnou. Tuto větu vnímám jako modlitbu, která vyzařuje naději, ale ten smutek převládá.

Tradiční způsob skládání, který tady Martinů respektuje, se odráží na způsobu práce s hudebním materiálem. I druhá věta tohoto klavírního tria hudební materiál čerpá z hlavních melodií a témat. Martinů zahuštěnou fragmentární práci s zahuštěnou harmonií navazuje na každou část tohoto díla.



Obrázek č. 65, trio č. 2, II. věta, takt 1-5

⁶² LARGE, s. 101.



Obrázek č. 66, trio č. 2, II. věta, takt 54-5



Obrázek č. 67, trio č. 2, II. věta, takt 5-8



Obrázek č. 68, trio č. 2, II. věta, takt 16-9



Obrázek č. 69, trio č. 2, II. věta, takt 37-8



Obrázek č. 70, trio č. 2, II. věta, takt 90-1



Obrázek č. 71, trio č. 2, II. věta, takt 20-24



Obrázek č. 72, trio č. 2, II. věta, takt 74-5

Jako další ohlédnutí k tradicím je i pikardská tercie na konci skladby, která v husté temnotě dává paprsek světla. I přesto, že se hudební materiál určitým způsobem opakuje, Martinů vždy svými lidovými harmoniemi zabarví své hudební vyprávění. První téma je jakýmsi úvodem, poté Martinů za sebou představuje dvoutaktová až čtyřtaktová témata, ze kterých je celá věta protkaná.



Obrázek č. 73, trio č. 2, II. věta, takt 14-6



Obrázek č. 74, trio č. 2, II. věta, takt 31-4



Obrázek č. 75, trio č. 2, II. věta, takt 80-1



Obrázek č. 76, trio č. 2, II. věta, takt 104-7

Třetí Allegro věta ve 2/4 taktu je podobná tokátové formě a svůj veškerý hudební materiál čerpá z úvodního tématu, s výjimkou poco meno části. Tato třetí věta poskytuje naprostou charakterovou změnu celého díla. Je rychlá, plná náboje s velkým nádechem lidové písně.



Obrázek č. 77, trio č. 2, III. věta, takt 31-8

Každá melodie je doprovázena výrazným rytmickým ostinatem, který je plný chromatiky, novodobých stupnic Martinů, zmenšených a alterovaných akordů.



Obrázek č. 78, trio č. 2, III. věta, takt 48-50

Teprve poco meno svým klasicistním půvabem uklidňuje náladu a svojí reminiscenční melodičností propojuje dílo s předchozími větami.



Obrázek č. 79, trio č. 2, III. věta, takt 103-6

Začínající v g moll turbulentní dílo končí vesele a velice slavnostně v B dur. Věta je technicky náročná, a svými častými náladovými kontrasty, frázováním přes taktovou čáru a výraznou rytmičností vyžaduje od každého hráče citlivé rytmičné a sluchové vnímání.



Obrázek č. 80, trio č. 2, III. věta, takt 155-8



Obrázek č. 81, trio č. 2, III. věta, takt 43-7

Vyžaduje od interpretu naprostou soustředěnost, schopnost vnímat a cítit jak svůj, tak společný puls. I přesto, že je dílo klasicistního ducha, frázování vyžaduje oproštění se od tradičních pravidel a přesnou artikulaci v hledání skrytých těžkých a lehkých dob.



Obrázek č. 82, trio č. 2, III. věta, takt 216-9

Třetí věta je jakýmsi návratem a vzpomínkou na *Bergerettes*. Je to zase smršť rytmických, technických, folklorních, jazzových a virtuózních prvků.

Obrovská cesta a vývoj Martinů je od prvního klavírního tria neuvěřitelně viditelná. Už netouží po experimentu, jakým bylo industriálně laděné *klavírní trio č. 1*. Bylo to období stále doznívajících Druhé světové války. Jak pro svět, tak i pro Martinů doba vůbec nebyla jednoduchá, i přesto z Martinů vyzařuje mír a smíření.

2.2.4 Klavírní trio č. 3, C dur, H. 332

1. *Allegro moderato*, 2. *Andante*, 3. *Allegro*

Durata 21:20

Klavírní trio č. 3 C dur věnoval Martinů Leopoldu Mannesovi, americkému pianistovi a skladateli, řediteli Mannes School of Music, s nímž Martinů během svého prvního roku v Americe strávil určitý čas v Edgartownu v Massachusetts na Martas Vineyard. Dílo napsal v New Yorku mezi 21. dubnem a 15. květem roku 1951.

Samotný vstup do tohoto díla jakoby se noří z nejhlubšího nitra Martinů. Je to skutečná esence toho všeho, co jsme slyšeli v předešlých dílech. Velké trio není až tak vzdálené od *tria č. 2*. Dílo svojí strukturou připomíná trio d moll „s tím, že je *trio C dur* objemově delší a ve své formální organizaci rozšířenější. Kvůli několika opakujícím se frázím a oddílům je strukturální uspořádání méně úspěšné, a proto oslabuje jednotu každé věty.“⁶³ Z technického hlediska, klavírní technika obsahuje velký počet repetitivních tónů a akordů, rychlou

⁶³ ABLE, s. 77.

artikulaci, konstantní hlídání kvality tónů, která je velkých skocích a ostinato figuracích velice náročná.

Osmiminutová první věta je monumentální záležitosti, sice je to čistá komořina, ale rozsahově je to symfonické dílo. Dílo výrazně rozlišuje svá témata. Neoklasicky pojatá věta vykresluje Martinův individuální přístup k motivické a harmonické práci. I přesto, že jsou jeho postupy velice tradiční, jsou "zašpiněný" disonancemi, alteracemi a chromatikou.



Obrázek č. 83. trio č. 3, I. věta, takt 12



Obrázek č. 84. trio č. 3, I. věta, takt 14



Obrázek č. 85. trio č. 3, I. věta, takt 31-32

I přesto, že je klavírní trio napsané v blažené C dur tónině, dílo otevírá zachmuřené téma, které se objevuje ve drobných notových hodnotách chromatického charakteru ve smyčcových partech a je podpořeno dlouhým šestnáctinovým ostinatem v klavíru. Druhé téma první věty je více melodické, je rytmické a synkopický zaměřené. Objevuje se v B dur a svým lidovým charakterem výrazně kontrastuje prvnímu tématu. Allegro moderato věta, v 4/4 taktu představuje krásný návrat k tradičním pojetím hudebních prostředků, s určitou mírou soudobých postojů a hudebního sdělení.



Obrázek č. 86, trio č. 3, I. věta, takt 1-4



Obrázek č. 87, trio č. 3, I. věta, takt 25

Z nejvýraznějších hudebních prvků je inspirováno moravskými lidovými písněmi. Množství plagálních kadenci nalézáme i v první větě klavírního tria C dur.



Obrázek č. 88, trio č. 3, I. věta, takt 11



Obrázek č. 89, trio č. 3, I. věta, takt 62-4

Věta je obohacena impresionistickými prvky, výraznou rytmičností, sledem zahuštěných akordů, tritónů, terciovou příbuzností, a několika forte fortissimo vrcholů. Dalším impresionistickým prvkem je část díla začínající taktem č. 34, která se v repríze už nevyskytuje, a tak se doslova stává jen impresionistickým okamžikem.



Obrázek č. 90, trio č. 3, I. věta, takt 33



Obrázek č. 91, trio č. 3, I. věta, takt 91-92



Obrázek č. 92, trio č. 3, I. věta, takt 94-95



Obrázek č. 93, trio č. 3, I. věta, takt 104-105

V první větě se také můžeme setkat s imitací a kadencemi neoklasicistního typu.



Obrázek č. 94, trio č. 3, I. věta, takt 41-42



Obrázek č. 95, trio č. 3, I. věta, takt 68-69



Obrázek č. 96, trio č.3, I. věta, takt 144-145

Hlavní charakteristikou této věty je moravská melodičnost a rytmičnost ovlivněná soudobými hudebními prostředky.



Obrázek č. 97, trio č. 3, I. věta, takt 96-8

Druhá věta v e moll svým tečkovaným rytmem dýchá naprostou neklidností až zoufalstvím. Téma se vyvíjí směrem ke quasi marche funebre a stoupá k naději. Přestože končí v „pokojném“ B dur, věta svoje vyvrcholení do nebes nezažije.



Obrázek č. 98, trio č. 3, II. věta, takt 1-8

Jediný vrchol, drsný a zoufalý se po dlouhé ostinato ploše v klavírním partu a vysokém registru smyčců objeví v následujícím příkladu.





Obrázek č. 99, č. 3, II. věta, takt 19-23

Tep a dech díla doprovází Andante tempové označení, které různá metrová odbočení nedovolují dílu ztratit dech. Martinů používá materiál jak z první věty, tak i nový. Známé střídání dur-moll harmonie a akordická hustota, plagální kadence vytvářející okamžikový pocit naděje, chromatika a novodobé stupnice Martinů jsou výraznými prvky této věty.



Obrázek č. 100, trio č.3, II. věta, takt 24-25



Obrázek č. 101, trio č. 3, II. věta, takt 97-9



Obrázek č. 102, trio č. 3, II. věta, takt 35-36



Obrázek č. 103, trio č. 3, II. věta, takt 43-47



Obrázek č. 104, trio č. 3, II. věta, takt 16-17

Latentní klasicistní jednoduchost, rytmická polyrytmie a synkopická rytmizace témat jsou častými prvky této věty a chladná, mlhavá Vysočina je jejím symbolem.



Obrázek č. 105, trio č. 3, II. věta, takt 13-17



Obrázek č. 106, trio č. 3, II. věta, takt 29-31

Allegro Es dur – F dur věta je esprtní, hravá a zrcadlí veselý svět přírody a všech jejích bytosti. Z formového hlediska by se třetí a poslední věta tohoto tria dala popsat jako velká AABA forma. Tokátového ducha, díl A začíná svým hlavním tématem, které bude jedním z nejčastější používaných hudebních materiálů. Část B krásně kontrastuje svým novým tematickým a rytmičkým materiálem.

V 6/8 taktu bez předznamenání začíná Martinů větu výrazným rytmičkým motivem in Es a svojí základní tóninu C dur potvrzuje při kadencích, a to vždy jen na chvíli. Jeho téma svým lidovým výrazem obohacuje dílo jásavou náladou.



Obrázek č. 107, trio č. 3, III. věta, takt 1-3



Obrázek č. 108, trio č. 3, III. věta, tak 39-42



Obrázek č. 109, trio č. 3, III. Věta, takt 46-51

Martinů používá jeho typické hudební materiály z předešlých vět, což dílu dodává větší symbiózu a návaznost na celé dílo. Střídání dur-moll stupnice, plagální kadence a reminiscence na první téma jsou častými hudebními prostředky této věty.

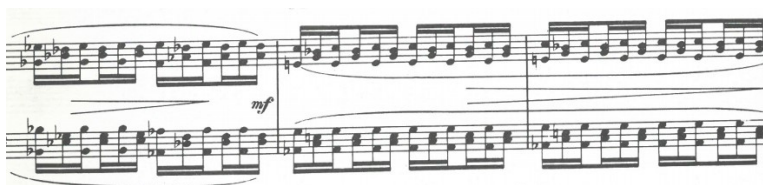


Obrázek č. 110, trio č. 3, III. věta, takt 87-90



Obrázek č. 111, trio č. 3, III. věta, takt 193-5

Rytmické figurace, dlouhá ostinata v klavíru a obecná rytmická náročnost žádají naprostou hráčskou symbiózu.



Obrázek č. 112, trio č. 3, III. věta, takt 79-81



Obrázek č. 113, trio č. 3, III. věta, takt 123-4

Třetí věta je svým způsobem monotematická řada tonů, která se neustále opakuje a vrací. Tato závěrečná věta je úžasně virtuózní, s obrovským leskem a espritem. Náladu díla krásně vystihlo Smetanovo trio: „Cítím tam Martinů jako to naivní dítě, které se občas vrací ve všech jeho dílech.“ Velké trio C dur patří k vrcholům jeho komorní tvorby, Martinů propojil všechny vlivy a zkušenosti při komponování těch předešlých.

Klavírní trio zase dostává roli vypravěče příběhu, který dotahuje každou hudební sféru, kterou si skladatel přeje. Balanc mezi nástroji, jejich individualita a také schopnost splynout s ostatními hlasy je ukázkou vysoké kvality a velkých možností tohoto souboru. Od intimního zvuku do orchestrálního trio je schopno jakékoliv metamorfózy.

3 Významní interpreti a nahrávky

Nahrávek klavírních trií Bohuslava Martinů není mnoho, proto беру za velmi důležité zmínit soubory, kteří svými interpretacemi oživují hudbu Martinů, a tak se stávají ambasadory české hudby 20. století.

3.1 Smetanovo trio

Smetanovo trio bylo založeno v roce 1934 světoznámým českým klavíristou Josefem Páleníčkem a v současnosti patří k těm věhlasným českým souborům. Současní členové jsou významní čeští sólisté: klavíristka Jitka Čechová, studentka Eugena Indjice a význačný interpret českých autorů, houslista, dirigent a pedagog Jan Talich a známý violoncellista Jan Páleníček. Soubor je častým hostem jak zahraničních, tak i tuzemských festivalových scén (Pražské Jaro, Malostranské komorní slavnosti) a spolupracuje s předními dirigenty jako jsou Michael Boder a Jiří Bělohlávek. Smetanovo trio ve své diskografii má řadu nahrávek u zahraničních i u domácích společností, a od roku 2000 se realizuje pod labelem Supraphon. Jejich spolupráce přinesla ohromný počet prestižních ocenění (Diapason a Le Monde de la musique v roce 2005, Diapason d'Or v roce 2007, BBC Chamber recording of the month December v roce 2008).

Kompletní nahrávka klavírních trií Martinů je velice důležitá, protože v březnu roku 2016 byla vydána pod labelem Supraphon a začala „okamžitě sklízet úspěchy po celé Evropě a v USA. Zvítězila i v celosvětovém hlasování o nejlepší komorní CD roku a získala tak prestižní BBC Music Magazine Award 2017.“⁶⁴

Interpreti kompletních klavírních trií Bohuslava Martinů jsou Jitka Nováčková – klavír, Jiří Vodička – housle a Jan Páleníček – violoncello. Nahrávka vydaná 18. března roku 2016 má duratu 01:11:23. Koncept je vytvořen pořadím, které začíná *třetím klavírním triem v C dur H. 332 (Trio Grande)*, zatím pokračuje s pastorálními *Bergerettes*, následuje *klavírní trio č. 2 d moll H 327* a zakončuje desku *Cinq pièces brèves, klavírním triem č. 1 c moll H. 193*.

⁶⁴ <http://www.smetanatrio.cz/>

Jejich interpretace je výrazná, promyšlená, a technický uchopená, kde podle mého názoru svojí technickou výbavou a výrazným charakterem vyniká houslista Jiří Vodička.



Obal CD, Smetana Trio, Bohuslav Martinů, The Complete Piano Trios

3.2 Trio Martinů

„Trio Martinů vzniklo na Pražské konzervatoři v roce 1990. V současném složení (Petr Jiříkovský – klavír, Pavel Šafařík – housle a Jaroslav Matějka – violoncello) hraje od roku 1993. Již od počátku svého působení, kdy se na uměleckém růstu souboru významně podílel vůdčí člen světově proslulého Smetanova kvarteta Antonín Kohout, dosahovalo trio řadu úspěchů a získávalo významná ocenění.“⁶⁵ Soubor má významné místo v komorním světě, a tak v roce 1995 dostal *Cenu Českého spolku pro komorní hudbu při České filharmonii*. Trio Martinů se intenzivně zúčastňuje mezinárodních festivalů a hostuje v koncertních sálech (Pražské Jaro, festival Bohuslava Martinů v Poličce, Seoul Arts Center, Concertgebouw v Amsterdamu), a také se může pyšnit diskografií, kterou nahráli jak pro česká, tak i pro belgická a německá nahrávací studia. Jejich poslední studiové CD, Trio Martinů vydalo pod německým labelem Musicaphon v roce 2017 a obsahuje kompletní klavírní tria Bohuslava Martinů. Nahrávka má duratu 75minut a začíná klavírním triem č. 2, následují *Bergerettes*, poté nastupuje *trio Grande* č. 3, deska končí *Cinq pièces brèves*.

Pavel Šafařík, houslista jako zástupce koncertního mistra v PKF a Symfonickém orchestru hl. m. Prahy FOK, Jaroslav Matějka, cellista jako zástupce koncertního mistra ve

⁶⁵ <http://triomartinu.cz/cs/o-nas/>

FOK a Jiří Jiříkovský klavírista, pedagog a dirigent tvoří hezké souznění a svojí nahrávkou něžnějším způsobem poukazují na zajímavosti a pulsující svět Bohuslava Martinů a světa 20. století.



Obal CD, Trio Martinů, Bohuslav Martinů, The Complete Piano Trios

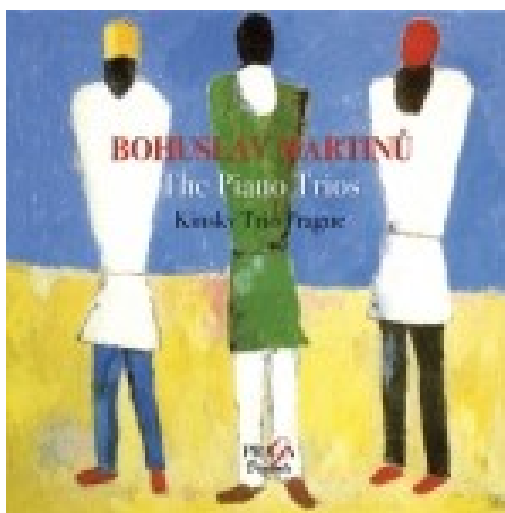
3.3 Kinsky trio Prague

„Kinsky trio Prague patří k předním českým komorním souborům. Na koncertních pódii se objevuje od roku 1998, ovšem od roku 2004 nese jméno slavného šlechtického rodu, a to s laskavým svolením rodiny Kinských z Kostelce nad Orlicí. Trio studovalo na pražské HAMU pod vedením prof. Václava Bernáška, člena Kocianova kvarteta. Absolvovalo několik mistrovských kurzů, např. u Guarneri Tria nebo Florestan Tria v Londýně. Absolvovalo mnoho úspěšných koncertů v Čechách, v evropských zemích (Německo, Rakousko, Anglie, Švýcarsko, Itálie, Španělsko, Belgie, Francie) turné po USA, Kanadě a Mexiku, ale i vystoupení na Seychelských ostrovech.“⁶⁶ Kinsky trio Prague vzdalo poctu Bohuslavu Martinů v roce 2010, když v nádherném akustickém Sále Martinů na HAMU natočili CD pod francouzskou nahrávací firmou Praga Digital, která má distribuci světového rázu Harmonia Mundi. Kompletní klavírní tria jsou v podání mimořádné klavíristky a nejúspěšnější studentky Ivana Moravce – Slavky Vernerové Pěchočové, houslistky a také členky komorního orchestru Praga Camerata – Lucie Sedlákové Hůlové a violoncellisty a člena Českého smyčcového dua (s Lucií Hůlovou), komorního orchestru Praga Camerata a jazzového tria Grand Tango – Martina Sedláka. CD s duratou od 67:23

⁶⁶ <https://www.kinskytrio.cz/cs/biografie-kinsky-trio-prague/>

minut vyšlo u příležitosti 50. výročí úmrtí skladatele a je velice oceňováno jak na domácí hudební scéně, tak i v zahraničí nachází vysoce hodnocenou kritiku.

Dramaturgie nahrávky začíná *klavírním triem č. 2 d moll, H. 327*, následují *Bergerettes*, poté *klavírní trio č. 3 C dur, H. 332* a končí *klavírním triem č. 1 c moll Cinq pièces brèves, H. 193*. Jejich hra je plná zvukových barev a je zároveň citlivá a senzibilní. Jejich komorní souznění reflektuje náladu a výrazné charakteristiky Martinů, kde klavír v podání Slávky Vernerové Pěchočové vyniká svojí širokou paletou barevnosti a temperamentu.



Obal CD, Kinsky Trio Prague, Bohuslav Martinů, The Piano Trios

3.4 Arbor Piano Trio

„Arbor klavírní trio nejprve spolupracovalo na koncertech a nahrávkách v České republice, a poté pokračovalo ve své společné kariéře i ve Spojených státech amerických. Klavírista Dmitri Vorobiev je uznávaný klavírista, který v současnosti působí jako pedagog na hudební fakultě University of Northern Iowa School a Cambridge International String Academy. Houslista Stephen Ships působí jako profesor houslí na University of Michigan a je uměleckým ředitelem Cambridge International String Academy. Violoncellista Richard L. Aaron je vyučujícím na University of Michigan a The Julliard School.“⁶⁷ Pod nahrávací společností Naxos CD natočili klavírní tria v České republice ve studiu Českého rozhlasu Plzeň v období mezi 30. srpnem a 3. zářím v roce 2010. Nahrávka má duratu 73minut.

⁶⁷ https://www.naxos.com/person/Arbor_Piano_Trio/183057.htm

Americko-česká symbióza tohoto souboru se krásně odráží na intenzivním charakteru a širokém spektru nálad a představivosti. Je to nahrávka, která plně reflektuje kreativitu Martinů.



Obal CD, Arbor Piano Trio, Bohuslav Martinů, Piano Trios (Complete)

Závěr

Ve své první části bakalářské práce jsem se zabývala vývojem klasického klavírního tria z historického a uměleckého hlediska; od jeho vzniku, až po současnost. Zmínila jsem významné skladatele, ikonická díla, společenskou náladu a vývoj klavíru, po kterém trio dostalo své jméno. Druhou část své práce jsem věnovala Bohuslavu Martinů a podrobnější analýze čtyř klavírních trií. Biografie Martinů popisuje více jeho osobnost, která intenzivně vnímala svět kolem sebe. Sleduje jeho inspirace a vnější vlivy, schopnost přizpůsobit se všem životním výzvám a společenské povědomí.

Klavírní tria (č. 1 *Cinq pièces brèves*, H. 193, *Bergerettes*, H. 275, č. 2 *d moll*, H. 327, č. 3 *C dur*, H. 332) napsána v letech 1930-1951 mají se svoji pestrostí spousta společných, ale i rozlišných prvků. Analýzu jsem proto rozdělila na dvě části. V první jsem rozebrala společné melodické, rytmické a obsahové prvky a v druhé individuálně z hlediska historického a formového. Inspirace byly přítomné a významné, ale vlastní styl a osobnost Martinů převládaly v každém díle. Analýza je založená na notových příkladech, který poukazují na části díla, které zrcadlí charakteristické elementy a hudební prostředky Martinů. Tím, že interpretační zkušenost klavírních trií Martinů nemám, jsem jako klavírista a komorní hráč jen upozornila na místa, která podle mne u klavíristy vyžadují určitou soustředěnost, vnímání a cit.

Práce mi přinesla větší přehled v literatuře týkající se komorní hudby, lepší pochopení vzácnosti českého skladatele 20. století Bohuslava Martinů, a porozumění stylu a řeči jeho hudby v klavírních triích. I přesto, že toto téma obsahuje mnohem větší a širší dimenze, než jsem byla schopna v této práci poskytnout, snažila jsem se poukázat na obrovský vývoj a cestu klavírního tria, na sílu osobnosti Bohuslava Martinů, který svojí tvorbou líčil realitu a imaginaci a na jeho klavírní tria, jenž svým duchem patří k těm nejkrásnějším komorním skladbám 20. století.

Seznam použitých informačních zdrojů

- APEL, Willi. *The Harvard Dictionary of Music*. Druhé vydání. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970. ISBN 978-0435810009.
- BERGER, Melvin. *Guide to Chamber Music*. New York: Anchor Books, 1990. ISBN 978-0385411493.
- BŘEŠŤÁK, Václav. *Poznávané komorní hudbu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. Série Hudba na každém kroku, svazek 13. H. 3678.
- EISTEIN, Alfred. *Mozart: His Character, His Work*. dotisk. Oxford: Oxford University Press, 1965. ISBN 978-0195007329.
- *Výstava/ Exhibition/ Exposition Fenomén Martinů: The Martinů Phenomenon, Le Phénomène Martinů*. Praha: Národní muzeum, 2009. ISBN 978-80-7036-262-4.
- HOLZKNECHT, Václav. *Portréty, úvahy, kritiky, morality*. Praha: Editio Supraphon, 1983. ISBN 02-121-83.
- LARGE, Brian. *Martinů*. Teaneck: Publisher Holmes & Meier Pub, 1976. ISBN – 13: 978-0841902565.
- MIHULE, Jaroslav. *Martinů osud skladatele*, Praha: Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, 2017. Vydání druhé, přepracované. ISBN 978-80-246-3797-6.
- ULRICH, Homer. *Chamber Music, the Growth and Practice of an Intimate Art*. New York: Columbia University Press, 1948. ISBN 9781404796423
- SVATOS, D. Thomas. *Martinů's Subliminal States: A Study of the Composer's Writings and Reception, with a Translation of His American Diaries*. Rochester: University of Rochester Press, 2018. ISBN 978-58046-557-1.
- ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů his life and works*. London: Allan Wingate, 1962. ASIN B003WL3RPE
- ABLE, Susan Lee. *The Piano Trios of Bohuslav Martinů (1890–1959)*. Greele 1984. Disertační práce. University of Northern Colorado.
- PICHLÍKOVÁ, Markéta, Bc. *Klavírní trio v kontextu jeho historického hudebního a interpretačního vývoje*. Praha, 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlová, Pedagogická fakulta.

- BRADY, Francis Peter. *The classic piano trio – Its history, literature and use in the school music program*. Los Angeles 1958. Práce k částečnému ukončení magisterského studia, obor HUDBA. University of Southern California, Faculty of the School of Music.

Primární literatura – elektronické a audiovizuální zdroje

- *Zapomenuté knižní poklady. Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět* [online, cit. 15. 03. 2021] Dostupné z <<https://operaplus.cz/zapomenute-knizni-poklady-bohuslav-martinu-domov-hudba-svet/?pa=1>>
- *Trio sonata* [online, cit. 16. 03. 2021]. Dostupné z <<https://www.britannica.com/art/trio-sonata>>
- *The Piano Trio: Its history, technique, and repertoire by Basil Smallman* [online, cit. 16. 03. 2021]. Dostupné z <<http://www.ericams.org/index.php/music-reviews/history-and-aesthetics-of-music/664-the-piano-trio-its-history-technique-and-repertoire-by-basilsmallman>>
- *Beethoven klavírní tria, Smetanovo trio* [online, cit. 19. 03. 2021.] Dostupné z <<https://www.bontonland.cz/beethoven-smetanovo-trio/>>
- *Chamber music* [online, cit. 18. 03. 2021]. Dostupné z <<https://www.britannica.com/art/chamber-music/Historical-development#ref27463>>
- *19th Century Classical Music* [online, cit. 24. 03. 2021]. Dostupné z <https://www.metmuseum.org/toah/hd/amcm/hd_amcm.htm>
- *Chamber music: Early Romantic period* [online, cit. 20. 03. 2021]. Dostupné z <<https://www.britannica.com/art/chamber-music/Early-Romantic-period-c-1825-55>>
- *Antonín Dvořák Klavírní trio č. 3* [online, cit. 23. 03. 2021]. Dostupné z <<http://antonin-dvorak.cz/klavirni-trio3>>
- *Dějiny hudby: moderna* [online, cit. 24. 03. 2021]. Dostupné z <<https://archiv.radio.cz/cz/static/strucne-dejiny-hudby/moderna>>
- *César Franck and the rise of French chambre music* [online, cit. 25. 03. 2021]. Dostupné z <<http://wafflesatnoon.com/cesar-franck-and-the-rise-of-french-chamber-music/>>
- *Contrasts by Béla Bartók* [online, cit. 25. 03. 2021]. Dostupné z <<http://www.tishkoff.com/articles/bartok.htm>>
- *Vzpomínka na Bohuslava Martinů* [online, cit. 02. 03. 2021]. Dostupné z <<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/vzpominka-na-bohuslava-martinu.html>>

- *Bohuslav Martinů. Český hudební slovník* [online, cit. 12. 04. 2021]. Dostupné z <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6114>
- *Klavírní tria Bohuslava Martinů očima interpretu* [online, cit. 28. 06. 2021]. Dostupné z <<https://vltava.rozhlas.cz/klavirni-tria-bohuslava-martinu-ocima-interpretu-7172489>>
- *Bohuslav Martinů Bergerettes for Piano Trio, H. 275* [online, cit. 07. 04. 2021]. Dostupné z <<https://www.earsense.org/chamber-music/Bohuslav-Martinu-Bergerettes-for-Piano-Trio-H-275/>>
- *Smetanovo trio* [online, cit. 28. 06. 2021]. Dostupné z <<http://www.smetanatrio.cz/>>
- *Trio Martinů* [online, cit. 28. 06. 2021]. Dostupné z <<http://triomartinu.cz/cs/o-nas/>>
- *Kinsky trio* [online, cit. 28. 06. 2021]. Dostupné z <<https://www.kinskytrio.cz/cs/biografie-kinsky-trio-prague/>>
- *Arbor Trio* [online, cit. 28. 06. 2021]. Dostupné z https://www.naxos.com/person/Arbor_Piano_Trio/183057.htm

Studijní partitury:

- MARTINŮ, Bohuslav. *Trio 5 Cinq pièces brèves pour Violon, Violoncelle et Piano*. Mainz: Schott, 1959.
- MARTINŮ, Bohuslav. *Bergerettes per Violino, violoncello e pianoforte*. Praha: Edition Supraphon, 1989.
- MARTINŮ, Bohuslav. *Trio en Ré mineur pour violon, violoncelle et piano*. Paris: Éditions Max Eschig, 1963.
- MARTINŮ, Bohuslav. *Trio no. 3 en Ut pour piano, violon et violoncelle*. Paris: Éditions Max Eschig, 1963.